

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

JANVIER 1959



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

1^{re} PÉRIODE — TOME LIII

CENT UNIÈME ANNÉE

1080^e LIVRAISON

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires.
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECEUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute of Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur général du Rijksmuseum, Amsterdam;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
EDMOND SIDET, Directeur des Musées de France;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

1127-25

UN SCULPTEUR GREC MÉCONNU : LÉOCHARÈS

par GUY DONNAY

AU milieu du II^e siècle de notre ère, un fougueux orateur chrétien, Tatien, confondait dans un même anathème l'*Aphrodite au Collier* de Praxitèle et le *Ganymède* de Léocharès, que l'admiration de ses contemporains désignait particulièrement à sa vertueuse indignation¹. La vie privée des divinités de l'Olympe ne fut pas toujours exemplaire et elle suggéra aux plus grands parmi les artistes anciens des œuvres que la morale nous ferait peut-être réprouver, si l'enthousiasme que suscite en nous la contemplation de leur beauté nous permettait seulement d'y songer.

Qui n'admire aujourd'hui les nus où Praxitèle se plut à reproduire, en le divinisant, le corps voluptueux de Phryné? Les Romains, qui aimaient orner leurs palais et leurs villas des chefs-d'œuvre de la Grèce vaincue, les firent copier à l'envi pour des raisons qui ne relevaient pas toujours — faut-il le dire? — de la pure esthétique ou de la religion! Peut-être même, sacrifiant au goût moins raffiné de leurs commanditaires, les sculpteurs ont-ils parfois accentué la sensualité du modèle qu'ils cherchaient à imiter. Mais, suppléant aux originaux disparus, ces copies, quelque imparfaites qu'elles pussent être, ont gardé vivants jusqu'à nos jours le nom et l'art du créateur de la *Cnidiennne* et de tant d'autres merveilleuses Aphrodites.

En revanche, qui, hormis les spécialistes, connaît encore son contemporain Léocharès? Les Anciens accordèrent à cet artiste une gloire presque égale à celle de Praxitèle et qui, nous venons de le voir, n'était pas éteinte cinq siècles après sa mort. Pourtant son nom demeure pour nous sans écho. Cet oubli, la disparition de tout l'œuvre en bronze de Léocharès ne suffit pas à l'expliquer : les créations de Polyclète, de Myron, de Lysippe et de bien d'autres, mises à la fonte, sont rentrées de même dans le circuit économique sous des formes que leurs auteurs n'avaient pas prévues et cependant nous les admirons encore à travers les copies en marbre que l'Antiquité nous en a laissées.

L'explication doit être cherchée dans le caractère même des œuvres de Léocharès.

rès : spécialisé dans la représentation des grands dieux et le portrait, il semble s'être condamné lui-même. Car, en l'absence du témoignage d'inscriptions — toujours trop rares, hélas ! — comment reconnaître, parmi tant de statues divines, parmi tant de portraits anonymes conservés dans nos Musées, ceux qui remontent à des originaux de Léocharès ? Le problème est relativement facile à résoudre pour le *Discobole* de Myron ou l'*Apoxyomène* de Lysippe ou une Aphrodite de Praxitèle : pour les Zeus et les Apollons de Léocharès, il paraît presque insoluble.

Une œuvre cependant se détache du reste, un *Enlèvement de Ganymède* traité avec une telle maîtrise qu'elle faisait oublier le poids du métal, ne laissant que l'impression d'un élan irrésistible vers le ciel. Cette œuvre unique suscita de nombreuses épigrammes, dont une charmante pièce de l'*Anthologie*, que le poète Straton écrivit sous le règne d'Hadrien :

*Elance-toi vers l'éther, va, portes-y l'adolescent divin,
ô aigle, en déployant le double éventail de tes ailes,
emporte vers l'éther le gentil Ganymède, et ne laisse pas tomber
l'échanson qui pour Zeus emplira les plus douces coupes,
mais prends bien garde aussi que ton ongle crochu ne le blesse,
de peur que Zeus, mécontent, s'en chagrine* ².

Le grave Pline lui-même devient lyrique lorsqu'il décrit l'« aigle, qui paraît comme prendre quelle proie il enlève et à qui il la porte, se gardant bien de blesser l'enfant avec ses serres, fût-ce à travers son vêtement » ³. Malheureusement une telle œuvre, qui posait déjà au bronzier des problèmes ardu d'équilibre et de résistance, était impossible à transposer dans le marbre. Ce n'est que dans la décoration et les arts mineurs que nous pourrions en retrouver la trace... combien déformée !

On s'accorde à considérer comme la copie la plus fidèle une médiocre statuette — ancien pied de table ou de console — dissimulée dans un coin de la Galleria dei Candelabri au Vatican (fig. 1) ⁴. Mais ce n'est pas là un témoin bien sûr. Les restaurations sont nombreuses : outre des fragments du support, la tête et les ailes de l'aigle, le nez, le menton et la lèvre inférieure de Ganymède, son cou avec une partie de la chevelure, le bord supérieur du manteau sur la nuque et les épaules, l'avant-bras droit avec la houlette, presque tout le bras gauche, les deux jambes au-dessous du genou — sauf le pied gauche attaché au support —, le chien — sauf les pattes et l'arrière-train — sont l'œuvre d'un ancien propriétaire, le sculpteur Pacetti (1758-1826). Et si le mouvement des jambes dut être à peu près respecté, dans quelle mesure peut-on se fier à la reconstitution des bras du jeune berger ou des ailes de l'aigle ravisseur ?

Le recours à d'autres répliques nous apportera-t-il quelque précision à cet égard ? Dans une thèse de doctorat soutenue à Berlin en 1948 et publiée récemment, M. Helmut Sichtermann ne dénombre pas moins de cent quarante-six *Enlèvement de Ganymède*, pour la plupart dérivés du groupe créé par Léocharès ⁵. Mais de ce chaos d'imitations plus ou moins fidèles, il est difficile de dégager un archétype sûr. Serions-

nous d'ailleurs en mesure de le faire, nous n'obtiendrions jamais qu'une reconstitution fondée sur des copies et peut-on juger sainement d'un écrivain d'après des traductions ou d'un artiste à travers des copies? L'emploi d'une méthode aussi « désespérée » ne se conçoit qu'en l'absence de tout fragment authentique.

Or, en ce qui concerne Léocharès, de tels fragments existent. En effet, il collabora à l'une des réalisations les plus célèbres de son temps, mais qui, comme la plupart des grandes œuvres collectives, est demeurée pour nous quasi anonyme : le Mausolée d'Halicarnasse, une des sept merveilles du monde. Des vestiges de la décoration sculptée de ce monument se trouvent aujourd'hui au British Museum. Un certain nombre de bas-reliefs et de lions en ronde-bosse proviennent du châteaueu byzantin de Budrum — nom turc d'Halicarnasse — où ils avaient été employés par les Chevaliers de Rhodes au début du ^{xv}^e siècle. Sir Stratford Canning, ambassadeur de Grande-Bretagne près la Sublime Porte, obtint en 1846 l'autorisation de les faire enlever et transporter à Londres. Le reste fut exhumé au cours des fouilles de C.-T. Newton (1856-1859), puis de Biliotti et Salzman (1865)⁶.

Mausole était satrape de Carie; il mourut en 353. Comme il avait des prétentions maritimes, il abandonna Mylassa, l'ancienne capitale, située à l'intérieur, et fonda sur la côte occidentale de la Turquie actuelle, approximativement en face de Rhodes, une ville nouvelle : ce fut Halicarnasse, merveille d'urbanisme que dominait le tombeau monumental qui devait immortaliser l'orgueilleux monarque. Les plans de cet édifice triomphal avaient été dressés par deux architectes grecs, Satyros de Paros et Pythéos. Quatre sculpteurs, grecs également, furent chargés de la décoration suivant une répartition géographique qui a choqué certains érudits modernes, mais qui est à la fois logique et conforme aux habitudes du temps : à l'est Scopas, au nord Bryaxis, au sud Timothéos et, enfin, à l'ouest Léocharès⁷.

Au milieu de ce côté ouest, Newton dégagaa un bas-relief délicat : un aurige vêtu d'une longue tunique flottante, dont l'envol suggère à la fois l'emportement de la course, la poussière du stade que soulèvent les roues et la calme maîtrise du conducteur (fig. 2)⁸. La figure, penchée vers un attelage disparu, dessine une courbe harmonieuse. Sans doute est-elle encore mise en valeur par la mutilation qui, en sup-



FIG. 1. — Enlèvement de Ganymède. Réplique en marbre d'après un bronze de Léocharès. Rome, Vatican. Phot. Alinari.

primant les bras, n'a laissé que l'arabesque. On songe à la *Victoire de Samothrace*. Mais combien, par comparaison, l'œuvre de Léocharès paraît plus simple, mieux équilibrée, plus noble aussi.

Le visage arrondi, ciselé avec art, est d'une beauté admirable et d'une grande élégance. Les lèvres sont légèrement entrouvertes; les yeux, profondément enfoncés sous l'arcade sourcilière, sont fixés sur le but. Les cheveux, ramenés sur la nuque en un épais chignon, ondulent délicatement sur les tempes, dégageant l'oreille finement détaillée. L'attache du cou est traitée avec soin, sans transition brusque. On pourrait reprocher à ces contours doucement estompés trop de mollesse, une certaine féminité⁹. Mais comment résister au charme de cet art savant et délicat, où la forme et l'idée s'unissent en un subtil équilibre derrière lequel s'efface une perfection technique sans égale dans les bas-reliefs du Mausolée? Ici, comme au Parthénon, l'on s'émerveille de trouver tant de beauté « gaspillée » dans des frises étroites, simples couronnements que nul, excepté leur auteur, n'était destiné à jamais voir de près.

La même douceur un peu molle, la même rondeur moelleuse caractérisent deux belles têtes trouvées à l'angle nord-ouest des ruines et que leur style écarte nettement des fragments attribuables à Bryaxis¹⁰. La première est une tête de femme dont les orbites creusées, la bouche entrouverte, le cou large qui s'articule sans solution de continuité apparente avec les maxillaires et les joues, le menton volontaire rappellent, sans équivoque, l'aurige. Trois rangs de boucles en coquille dépassent du



FIG. 2. — Aurige provenant du Mausolée d'Halicarnasse.
British Museum. Phot. British Museum.

bonnet phrygien — parti archaïsant qui pourrait être d'origine rituelle, l'imitation libre de statues divines anciennes dont le type avait acquis une valeur religieuse ou magique qu'il convenait de respecter.

La seconde tête, plus intéressante encore, est celle d'un bel Apollon inspiré, à la chevelure agitée de vagues profondes (fig. 3). Les mutilations n'ont pu altérer la haute spiritualité de ce visage au regard pathétiquement levé, au large front de penseur. La tradition attribue à Léocharès un certain nombre de représentations d'Apollon¹¹. Celui du Mausolée, seul original conservé, constitue à cet égard un témoin inestimable.

Comparons-lui sans tarder une jolie tête — malheureusement très mutilée — conservée au Kunstmuseum de Bâle et ancienne propriété du sculpteur Stein-

häuser (1813-1879)¹². Nous y retrouvons, dans le modelé et l'articulation des différentes parties du visage, les caractères que nous avons déjà définis et sur lesquels nous ne reviendrons pas (fig. 4). En outre, les chevelures des deux Apollons offrent le même contraste entre le rouleau agité qui court sous le bandeau, escaladant le front en un toupet vainqueur, et les petites mèches courtes qui s'aplatissent sur le sommet du crâne, plus sommairement travaillé. Ce sont bien là deux frères, que différencie seulement la sérénité plus grande de la tête Steinhäuser.

Or, on s'accorde à considérer celle-ci comme une copie du même original que l'*Apollon du Belvédère*¹³. Nous voici donc amenés à inscrire dans la production de Léocharès une œuvre universellement célèbre — sinon toujours admirée —, mais demeurée pour le grand nombre anonyme. Au vrai, l'hypothèse n'est pas neuve : en 1892 déjà, Franz Winter l'avait formulée¹⁴. Mais son point de départ était différent : ayant rapproché par hasard un moulage de l'*Apollon* d'un moulage du *Gany-mède* du Vatican, il fut à ce point frappé de leur parenté qu'il les attribua au même auteur. L'entrée en jeu de la tête Steinhäuser, puis la comparaison avec les sculptures du Mausolée ne firent que renforcer ce qui n'avait d'abord été qu'une géniale intuition et l'attribution de l'*Apollon du Belvédère* à Léocharès est généralement admise aujourd'hui¹⁵.

L'*Apollon du Belvédère* fut trouvé à la fin du xv^e siècle près de Nettuno, sur le site de l'ancienne Antium, séjour de plaisance des empereurs romains, qui devait livrer aussi le célèbre *Gladiateur Borghèse*. Giuliano della Rovere, cardinal titulaire de Saint-Pierre-aux-Liens depuis 1471 et futur pape sous le nom de Jules II, le fit transporter dans les jardins de son palais¹⁶. Après son accession au pontificat en 1503, la statue gagna les jardins du Belvédère qui devaient être — si l'on excepte un bref séjour en France — sa demeure définitive.

Tel qu'il apparaît à deux reprises dans le *Codex Escorialensis* — un recueil de dessins dus à un élève de Ghirlandajo — l'*Apollon* était lors de sa découverte amputé de la main gauche ; les doigts de la main droite étaient brisés, de même que le membre viril et l'extrémité supérieure du support (fig. 5). Les mêmes mutilations se retrouvent sur une gravure de Marcantonio Raimondi exécutée peu avant 1520 et qui indique, en outre, un trou d'attache dans l'épaisseur du poignet gauche : sans doute la main était-elle rapportée¹⁷. Le bras droit, qui par la teinte et le grain du marbre s'oppose au reste du corps, doit être une restauration antique : la trace d'un tenon encore visible sur la hanche témoigne que le bras original était plus rapproché du corps.

La statue fut restaurée en 1532 par Giovannangelo Montorsoli, un élève de Michel-Ange qui, suivant les canons du maniérisme en honneur à son époque, la dota de mains trop grandes qui longtemps déparèrent l'ensemble. Dans la gauche, il plaça un fragment d'arc, car l'attitude de la figure et le carquois pendu à l'épaule suggéraient un Apollon archer. La droite s'ouvrait largement vers l'extérieur, dans un geste d'offrande théâtrale. On notera que, sur les gravures, la main, plus petite, est tournée vers l'intérieur : sans doute Montorsoli brisa-t-il à hauteur du poignet la

main antique mutilée dont le mouvement ni les proportions ne lui convenaient. Il faudra attendre le début du ^{xx}^e siècle pour que, peu après la première guerre mondiale, Bartolomeo Nogara débarrasse la statue de ces disgracieuses adjonctions.

On remarque à la partie supérieure — brisée — du support des vestiges que l'on a pris longtemps pour le feuillage de l'arbre et qui sont en fait des feuilles de laurier mêlées de flocons de laine : Apollon, dont la main gauche s'armait de l'arc du Vengeur, tenait de la main droite le rameau de laurier du Guérisseur. L'œuvre est d'ailleurs tout entière bâtie sur des contrastes. A la fougue du regard et du geste répond l'impression de majesté tranquille qui se dégage de l'ensemble. Le dieu semble marcher, mais son manteau pend immobile sous le bras tendu.

Cette attitude complexe a trompé de nombreux archéologues. Certains ont pris prétexte de sa contradiction apparente pour condamner le manteau : ce n'est là, disent-ils, qu'une addition, un artifice du copiste, qui craignait de voir le membre isolé céder sous le poids de l'arc, et dont l'original en bronze pouvait fort bien se passer¹⁸. Mais, outre que la disparition de la draperie créerait un hiatus disgracieux, alors que sa présence, au contraire, met le nu en valeur et brise l'oblique trop nette du baudrier sur la poitrine, le mouvement est-il bien celui de la marche ? On a remarqué fort justement que, dans ce cas, le pied gauche aurait la pointe dirigée trop en dehors¹⁹. D'autre part, il est très incommode de marcher en tournant le buste de côté.

Ne cherchons donc pas une interprétation trop réaliste à cette création d'un art soucieux avant tout de beauté formelle et d'harmonie dans les proportions. Plutôt que d'inventer de nouveaux types en partant de l'observation de la nature, le ^{iv}^e siècle préfère raffiner sur les anciens. Léocharès renouvelle ici le schéma classique de l'athlète « au repos », une jambe tendue, l'autre portée en avant et légèrement en oblique — schéma que connaît déjà la statuaire archaïque et que le modèle impose d'ailleurs naturellement au sculpteur, car c'est l'attitude normale de l'homme qui pose debout²⁰. Dans l'*Apollon du Belvédère*, le centre de gravité s'est déplacé vers l'avant et la jambe non portante a été rame-



FIG. 3. — Tête d'Apollon provenant du Mausolée.
British Museum. Phot. British Museum.

née en arrière. De plus, le buste a pivoté vers la gauche, créant un mouvement d'« ascension en spirale » qu'affectionne l'art de cette époque²¹.

Ce mouvement caractérise aussi, notons-le, le *Ganymède* du Vatican, tandis que le manteau est drapé de part et d'autre de façon identique. Les deux œuvres donnent la même impression de légèreté aérienne : il semble qu'elles ne pèsent pas — ou si peu ! Tandis que Ganymède est emporté dans les airs, Apollon repose à peine sur le sol : les deux jambes sont légèrement fléchies et, n'était le support — qu'ignorait l'original

en bronze — on ne saurait dire laquelle est portante. Peut-on imaginer, d'ailleurs, composition plus harmonieusement équilibrée, qui allie plus heureusement la majesté et la grâce, l'activité frémissante et le repos ? L'*Apollon du Belvédère* n'est sans doute qu'une honnête copie romaine de l'époque d'Hadrien. Mais telle devait être la beauté du modèle que ce qu'une copie, même médiocre, en laisse deviner suffit à exciter notre admiration. C'est bien là une représentation divine, une véritable théophanie. Le sculpteur qui l'a créée ne peut être qu'un très grand maître pour avoir su symboliser de façon aussi merveilleusement éloquente la spiritualité et l'élégance du siècle de Platon.

Nous retrouvons sans surprise les contours estompés, le modelé caractéristique des créations de Léocharès. La musculature est très enveloppée : aucun trait profond ne marque ce corps lisse, sauf le sillon inguinal — encore faut-il faire la part des habitudes du copiste. Les chairs donnent une impression d'élasticité, de moelleux, comme si, sous la peau, une fine

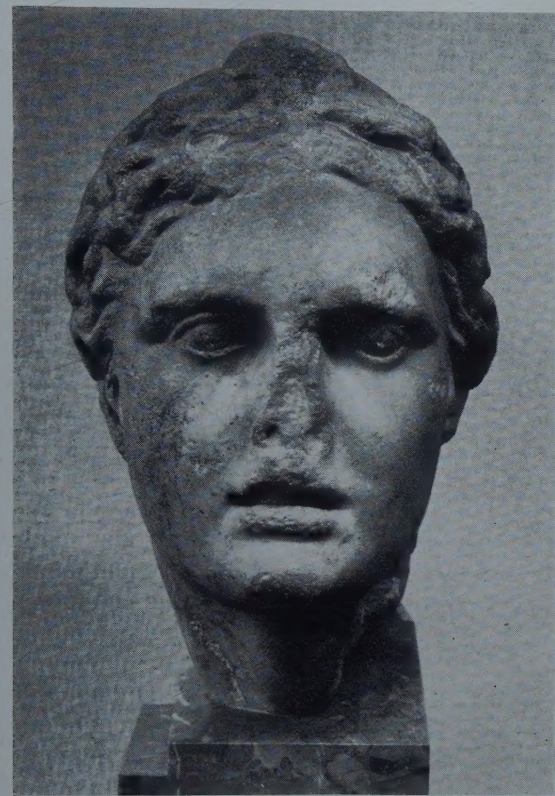


FIG. 4. — Apollon Steinhäuser. Bâle, Kunstmuseum.

Phot. du Musée.

couche de graisse matelassait tout le corps. L'idéal représenté ici n'a rien d'athlétique : l'Apollon de Léocharès est un sédentaire raffiné, non un sportif²².

Il est difficile de comparer le traitement des chairs chez le *Ganymède* et chez l'*Apollon* : la statuette du Vatican constitue, à cet égard, un terme de comparaison nettement insuffisant. On utilisera avec plus de profit une statue d'adolescent du Musée du Louvre, que l'on peut ajouter à la liste des œuvres dérivées du groupe en bronze de Léocharès²³ : sa facture soignée et son échelle relativement grande en font un document précieux (fig. 6).

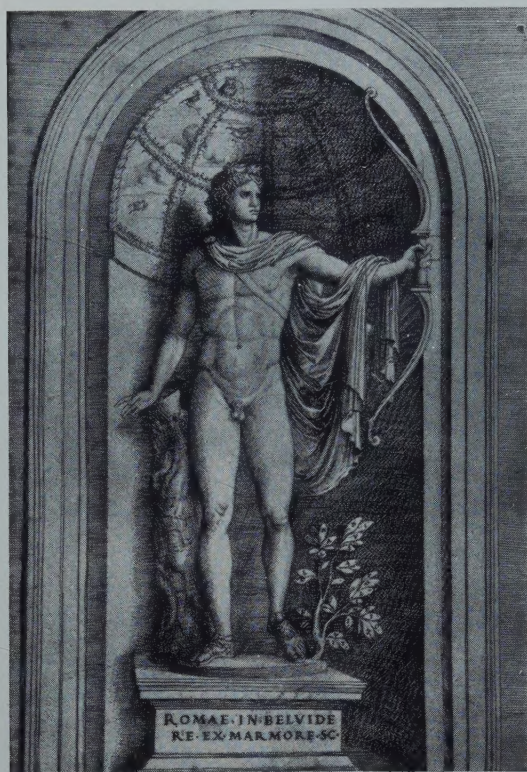


FIG. 5. — Apollon du Belvédère. Dessin du *Codex Escorialensis* (fin du x^ve siècle).

La statue se trouvait alors « nel orto di sapiero in uinhola » (dans le jardin de Saint-Pierre-aux-Liens).

Phot. Patrimonio Nacional.

Il s'agit d'un haut-relief plutôt que d'une œuvre en ronde-bosse : le manteau fait corps avec une grande dalle dont la face postérieure piquetée devait être scellée dans un mur. La tête, les bras, le membre viril, qui étaient rapportés ont disparu. Un hanchement discret et le soulèvement léger de l'épaule droite suggèrent cependant que le bras était levé de ce côté. La jambe gauche tendue touche le sol ; l'autre fléchie et un peu en retrait, pend dans le vide : le mouvement est inverse de celui de la réplique du Vatican. Aucune trace de l'aigle n'est visible dans le bas de la composition, mais il est légitime de supposer qu'il était figuré en relief au-dessus de Ganymède.

Nous nous trouvons donc devant une version simplifiée. Le mouvement de torsion lui-même est moins accentué. Mais on remarquera la sveltesse des formes, le modelé enfantin des chairs, surtout dans la région abdominale. Nul doute que le modèle n'ait été un très jeune adolescent, comme celui que Praxitèle utilise pour son *Apollon Sauroctone*²⁴. On notera aussi

le relief délicat des pectoraux, la rondeur un peu molle, presque féminine, de l'ensemble, bien que la copie ne soit pas exempte d'une certaine sécheresse dans l'exécution. Et Tatien ne qualifiait-il pas avec mépris le *Ganymède* de Léocharès d'« androgyne » ?

Pour Winckelmann, l'*Apollon du Belvédère* était tout simplement un Apollon Pythien. Mais déjà, en 1804, E.-Q. Visconti le considérait comme une adaptation romaine de l'Apollon *Alexicacos* — « l'Apollon qui écarte les maux » — de Calamis²⁵. Une fois adoptée l'hypothèse de Winter, il suffisait d'ajouter un chaînon : l'*Apollon* de Léocharès, imitation « rajeunie » de l'œuvre de Calamis et modèle du marbre du Vatican. Or nous savons par Pausanias que l'*Alexicacos*, qui se dressait dans le pronaos du temple d'Apollon Patrôos sur l'Agora d'Athènes, était flanqué d'un Apollon de Léocharès²⁶. Le temple, dégagé une première fois au cours des fouilles allemandes de 1895-1897, a fait l'objet d'une nouvelle étude archéologique lors des fouilles américaines de 1931-1935. M. Homer A. Thompson, qui dirige ces recherches, pense que les deux statues étaient supportées par une banquette

de 0,69 m de large appuyée au mur de la cella et se répondaient de chaque côté de la porte²⁷. On a voulu voir des répliques de l'*Apollon* de Calamis dans l'*Apollon Choiseul-Gouffier* et l'*Apollon d'Athènes* dit « à l'*omphalos* »²⁸. Si l'identification est exacte, il avait la jambe gauche en avant et la tête tournée vers la droite : l'*Apollon* de Léocharès, qui porte la jambe droite en avant et tourne la tête à gauche, pouvait donc lui servir, en quelque sorte, de symétrique.

Le temple d'*Apollon Patrôos* est daté par les archéologues américains de l'époque de Lycurgue (338-326). La statue de Calamis date du v^e siècle, mais celle de Léocharès, qui était faite pour être adossée à un mur et vue sous un angle déterminé, dut être exécutée spécialement pour le temple. Ceci introduit le problème de la chronologie de Léocharès. Pline situe son *acmè* dans la 102^e olympiade (372-369)²⁹. Mais cette date ne peut correspondre au milieu de la carrière de l'artiste, puisque celui-ci travaillait encore vers 320 à la *Chasse d'Alexandre*, ex-voto dédié à Delphes par un courtisan du conquérant macédonien³⁰. Aussi récuse-t-on généralement sur ce point le témoignage de Pline.

Mais on voit par d'autres exemples que les dates de Pline ne correspondent pas nécessairement à l'*acmè* au sens strict, mais à un sommet de la carrière d'un artiste, concrétisé par un chef-d'œuvre — celui-ci pouvant être à son tour daté par rapport à un événement historique auquel il fut lié. Ainsi l'*acmè* d'Euphranor, placée dans la 104^e olympiade (364-361) correspond sans doute à la bataille de Mantinée (362) qu'il peignit dans un tableau célèbre. De même celle de Praxitèle, placée dans la même olympiade, a pu être fixée d'après la fondation de la Nouvelle Cnide pour laquelle il exécuta sa fameuse *Aphrodite*³¹. Léocharès peut avoir réussi très jeune le coup de maître qui lui assura la gloire et servit ensuite de repère chronologique à l'auteur du catalogue grec dont s'est inspiré Pline. Le témoignage — douteux, il est vrai — de la treizième *Lettre* de Platon, suivant lequel Léocharès était en 366 « un jeune artiste de talent », parle d'ailleurs dans le même sens³². Mais quelle était cette œuvre?

M. Karl Schefold a mis en rapport le texte de Pline avec l'apparition dans le monnayage de la Ligue arcadienne, précisément fondée dans la 102^e olympiade, d'un nouveau type de Zeus lauré, dit « léonin » (fig. 8)³³. On ne peut qu'être frappé par la ressemblance extraordinaire de ce profil avec la tête de l'*Apollon du Belvédère* (fig. 7) : même nez long et mince, au bout et aux ailes fortement dessinés, mêmes yeux profondément enfoncés au creux des orbites, même opposition entre le rouleau fourni et ondoyant qui court sous la couronne et le sommet du crâne où se tordent de petites mèches plates, mêmes mèches « en flamme » sur la tempe, même modelé du front, plus accentué sans doute chez Zeus, comme il convient à un homme dans la force de l'âge. Sans doute le graveur s'est-il inspiré d'une statue de culte exécutée pour Mégalopolis, la nouvelle capitale de la Ligue, fondée en 370, et cette statue ne devait être autre qu'un Zeus de Léocharès.

Or, dans la production de ce dernier, Pline note un *Jupiter Tonnant* qui se

trouvait de son temps à Rome sur le Capitole et qu'il considère comme « celle de ses œuvres la plus digne d'éloges »³⁴. L'attitude générale de la statue nous est connue par des monnaies d'Auguste : la main gauche levée s'appuyait sur un long sceptre, la droite baissée tenant le foudre ; le pied gauche était légèrement ramené en arrière³⁵. C'est, à peu de chose près, le mouvement de l'*Apollon du Belvédère*. La combinaison de ces données permet d'attribuer à Léocharès l'original du *Zeus Ince Blundell* et d'un autre trouvé à Cyrène³⁶. Le premier est sans doute le plus fidèle, car des traces de repères montrent qu'il a été copié au moyen d'un système de points. Malheureusement, il est très restauré.

Le *Zeus de Cyrène*, au contraire, a été retrouvé presque intact : seuls le nez, le membre viril, l'extrémité de la main droite, quelques éclats dans les cheveux et une partie du sceptre ont été complétés (fig. 9). Le copiste, Zénion fils de Zénion — sans doute un sculpteur local — l'a doté d'une égide de son cru ; il a aussi accentué le hanchement et exagéré le modelé de la barbe et de la chevelure. Mais, malgré ces modifications de détail, la parenté avec l'*Apollon du Belvédère* est indéniable. M. François Chamoux, qui a publié la statue, relève le traitement particulier du corps « aux muscles puissants, mais comme enrobés d'une légère couche de graisse qui en adoucit les contours »³⁷. Ici encore, la seule ligne un peu marquée est le sillon inguinal. La figure est plus stable, les proportions peut-être un peu plus ramassées... Mais n'oublions pas qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse, encore influencée par l'art du début du siècle.

La dernière œuvre connue à laquelle travailla Léocharès est la *Chasse d'Alexandre*. Lysippe fut son collaborateur et il n'est pas impossible qu'il ait achevé l'œuvre interrompue par la mort de son aîné. Celui-ci avait exécuté auparavant pour le Philippiéon d'Olympie les statues chryséléphantines d'Alexandre, de ses parents, Philippe et Olympias, et de ses grands-parents, Amyntas et Eurydice³⁸. De la *Chasse d'Alexandre* il ne reste à Delphes que la chambre — creusée au flanc de la terrasse dominant le temple — qui contenait le groupe en bronze. Du Philippiéon on n'aperçoit plus aujourd'hui que les fondations avec la base semi-circulaire qui supportait les statues. Mais il est probable que Léocharès a fait d'autres portraits d'Alexandre. Et l'on songe particulièrement à une tête en marbre du Musée de l'Acropole à Athènes, dont le profil rappelle nettement l'aurige du Mausolée³⁹.

C'est en se fondant sur ce portrait que M. Bernard Ashmole propose d'attribuer à notre artiste la *Déméter de Enide* conservée au British Museum⁴⁰. La parenté des visages est frappante : même menton un peu fort, même bouche petite et charnue, même modelé des pommettes. La comparaison avec la tête féminine du Mausolée témoigne dans le même sens. La Déméter est, comme l'*Apollon du Belvédère*, un type divin plein d'une majesté tranquille et sûre d'elle-même, d'une douceur aussi qui, sans hésitation possible, nous fait reconnaître en elle la déesse-mère par excellence — un type qui honore grandement son créateur.

Autre œuvre attribuable à Léocharès : le *Sophocle* du Latran ou, du moins, son

original⁴¹. La barbe ronde, détaillée en petites mèches courtes soigneusement bouclées, la noblesse du visage l'apparentent au Zeus des statères arcadiens. Les sandales finement ouvragées font songer à l'*Apollon du Belvédère*. La draperie, d'une grande simplicité, concourt à l'impression de force calme qui émane de la composition tout entière et suscite invinciblement le respect. La statue appartenait sans doute au groupe des trois grands tragiques que Lycurgue fit ériger dans le théâtre de Dionysos nouvellement reconstruit par ses soins⁴².

Très proche du *Sophocle* par l'attitude et la facture, l'*Eschine* de Naples appartient au moins à la même ambiance stylistique⁴³. Les différences entre les deux visages s'expliquent par le fait qu'il s'agit, d'une part, d'un poète mort, héroïsé ou du moins fortement idéalisé, et d'autre part, d'un orateur vivant reproduit d'après nature. Mais, par exemple, la forme du nez ou des arcades sourcilières est loin de contredire une attribution à Léocharès.

Wilhelm Klein considérait autrefois comme la véritable sœur de l'*Apollon du Belvédère* une jolie porteuse d'offrande conservée à Rome au Musée National des Thermes et généralement connue sous le nom de *Fanciulla d'Anzio*⁴⁴. Trouvée, comme l'*Apollon*, à Antium, elle présente le même mouvement de jambes — quoique inversé — et le même hanchement discret; le rouleau de cheveux qui enserre le front et jusqu'aux boucles folles qui se recourbent en virgules sur les tempes, trop de détails contribuent à cette impression de parenté pour qu'on ne s'y arrête pas. Et il est fort tentant d'admettre cette délicieuse jeune femme dans la production de Léocharès.



FIG. 6. — Ganymède. Réplique en marbre d'après un bronze de Léocharès. Paris, Louvre. Phot. Archives Phot.

Toutefois celle qu'on appelle d'habitude « la sœur de l'*Apollon du Belvédère* » ce n'est pas la *Fanciulla*, mais la *Diane de Versailles*. L'idée que les deux statues ont formé primitivement un groupe est ancienne : on la trouve formulée pour la première fois par Ludwig Schorn en 1810⁴⁵. Elle est d'ailleurs à première vue fort plausible, puisque la *Diane* apparaît comme le symétrique exact de l'*Apollon* : il regarde à gauche, elle regarde à droite ; il s'appuie sur la jambe droite, elle sur la gauche et les supports sont placés en conséquence ; il lève le bras gauche, elle l'abaisse ; il tient le bras droit baissé, elle l'élève ; il est flanqué de son attribut, le serpent, elle du sien, le cerf. Les sandales sont presque identiques et les tailles se conviennent parfaitement : Artémis est un peu plus petite que son frère⁴⁶.



FIG. 7. — Tête de l'*Apollon du Belvédère*.
Profil absolu. Phot. Anderson.

Mais cela suffit-il à prouver que la *Diane* remonte à un original de Léocharès ? On notera que la symétrie éclate surtout entre les copies en marbre — puisqu'elle s'étend même aux supports ! D'autre part, si l'*Apollon du Belvédère* est unique, la statue du Louvre n'est pas isolée. Elle entre, au contraire, dans une série importante d'Artémis chasseresses que l'on peut valablement faire remonter à un modèle commun⁴⁷. Les Artémis de ce type portent la tunique retroussée qui découvre les genoux. Le manteau, roulé autour de la taille, barre le dos et retombe sur l'épaule gauche ; les deux pans sont glissés symétriquement sous le rouleau. La jambe gauche se porte en avant, la main gauche à demi levée tient l'arc ; la droite cherche une flèche dans le carquois suspendu à l'épaule. Les variantes apparaissent principalement dans l'écartement plus ou moins grand des jambes, la plus ou moins grande vivacité du mouvement,

le traitement plus ou moins tourmenté et baroque des draperies.

Or la *Diane de Versailles* présente par rapport aux répliques de cette série deux différences significatives : elle regarde à droite, alors que les autres regardent à gauche, dans la direction de l'arc ; et elle porte des sandales, alors que les autres sont généralement chaussées de demi-bottes. Ces deux traits s'expliquent facilement par un désir de former avec l'*Apollon* une composition homogène et dénoncent, par conséquent, l'adaptation d'une œuvre indépendante. Quant aux visages, leur ressemblance peut s'expliquer par l'imitation. J'ai été frappé en revoyant la *Diane* par le

caractère masculin de ses traits : on dirait une tête d'éphèbe sur un corps de femme. Au contraire, la tête féminine du Mausolée ou celle de la *Déméter de Cnide* offrent des joues plus pleines, un ovale plus arrondi. La *Diane* s'écarte d'ailleurs sur ce point des autres chasseresses auxquelles nous l'avons comparée. Aussi y verrais-je volontiers, plutôt que la copie d'une œuvre de Léocharès, l'adaptation d'un type souvent imité en vue d'un groupement avec l'*Apollon du Belvédère*.

Mais, même amputé de la *Diane de Versailles*, le catalogue des créations de Léocharès demeure suffisamment riche pour justifier le renom dont il jouit dans l'Antiquité et de son vivant même. Ce qui frappe d'abord dans les œuvres que nous lui avons attribuées, c'est l'impression de douceur et d'harmonie qui s'en dégage. L'attitude de l'*Apollon du Belvédère* ou du *Zeus de Cyrène* est remarquablement équilibrée, mais d'un équilibre aérien, exempt de lourdeur. Au contraire des athlètes massifs de Polyclète, dont ils conservent l'attitude traditionnelle du « pas ébauché », les dieux de Léocharès touchent à peine le sol. Cet effet, qui était encore accentué dans le *Ganymède*, est obtenu par un léger croisement des jambes, de telle sorte que les deux pieds se présentent presque dans un plan debout par rapport au spectateur, diminuant ainsi la grandeur apparente de la base de sustentation. La jambe non portante, ramenée en arrière, s'efface ; le torse pivote légèrement vers la droite, et voilà créé un mouvement « d'ascension en spirale » qui allège encore la figure en attirant le regard de bas en haut. Enfin, un léger fléchissement de la jambe portante contribue à l'impression générale de souplesse, de relâchement, de souveraine aisance.

Tels sont, avec les visages aux joues pleines, au menton large, aux orbites profondes, à la bouche petite et charnue, les principaux caractères du style de Léocharès. Nous avons noté aussi les chairs moelleuses, les musculatures enveloppées et peu détaillées, le contraste des chevelures : gros rouleau ondoyant sous le bandeau et petites mèches aplaties sur le sommet de la tête. Ses créations les plus célèbres furent sans doute l'*Enlèvement de Ganymède* et le *Zeus Tonnant* qu'Auguste honora plus tard à Rome sur le Capitole⁴⁸. Il fut très imité par les sculpteurs romains, surtout aux époques « classicisantes », sous Auguste et sous Hadrien. L'in-



FIG. 8. — Statère d'argent à l'effigie de Zeus lauré.

Cabinet des Médailles

de la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

Phot. Bibliothèque Royale de Bruxelles.

fluence du *Zeus* sur les représentations ultérieures du Maître des Dieux mériterait à elle seule une étude.

Mais le portrait que je m'efforce de tracer ne serait pas complet sans une référence à l'ambiance dans laquelle l'œuvre de Léocharès s'est développée. Les textes nous le montrent en relation avec Isocrate, Euboule, Lycurgue, peut-être Platon. Il travailla presque exclusivement pour des ennemis de Démosthène, pour des membres de ce parti modéré qui, sur les conseils d'Eschine et d'Isocrate, devait unir son sort à celui de Philippe ⁴⁹. Nous avons vu d'ailleurs Léocharès au service des Macédoniens; il collabora aussi à la décoration du tombeau d'un roi dont un disciple d'Isocrate, Théopompe, prononça le plus bel éloge funèbre ⁵⁰. Son art, qui unit au conservatisme respectueux des sujets d'extraordinaires audaces techniques, n'est-il pas le pendant en sculpture de la pensée d'un Platon ou même d'un Isocrate, partagée entre la nostalgie quasi religieuse de l'Athènes de Solon et les hardiesses les plus révolutionnaires de la raison? Arraché à l'injuste oubli dans lequel il est tombé, Léocharès nous apparaît comme un artiste qui, mieux que Praxitèle trop influencé par l'Orient, symbolise dans toute sa pureté la noble harmonie et l'élégance un peu précieuse du iv^e siècle athénien.

RÉSUMÉ : *A forgotten Greek sculptor: Leochares.*

Though as famous among the Ancients as his contemporary Praxiteles, Leochares is now quite forgotten. All his bronze works are lost, but thanks to the marble sculptures from the Mausoleum of Halicarnassus, now in the British Museum, we know his style. A delicate relief representing a charioteer (fig. 2), a colossal female head and a head of Apollo (fig. 3) are the most significant remains of Leochares's contribution to this magnificent monument, one of the Seven Wonders of the World. On these grounds we may confirm the traditional attribution of the well-known *Belvedere Apollo* (fig. 5 and 7) and the *Steinhäuser head* in Basel (fig. 4) to our artist. The *Rape of Ganymede*, his most outstanding work, remains unknown but through mediocre replicas, all of small size, the best of which are in the Vatican and the Louvre (fig. 1 and 6). His *Thundering Zeus*, for which Augustus built a temple on the Capitol, was probably identical with a Zeus erected in Megalopolis and reproduced on coins of the Arcadian League, founded in 371 B.C. (fig. 8). It was considered as the sculptor's masterpiece and marked his *acme* (cl. 102 = 372-369). The *Zeus Ince Blundell* and the *Zeus of Cyrene* (fig. 9) may well be copies of it. Other works may also be attributed to Leochares on stylistic grounds: a head of *Alexander* (Acropolis Museum Athens) and the *Demeter of Cnidus* (British Museum), both original, the *Sophocles* in Lateran and perhaps the *Aeschines* in Naples, the *Girl from Antium* (National Museum Rome). They all show the same well-balanced lightness, the same sweet and round relief, the same contrasted hair, deep-set eyes, imperious nose and chin, the same profound and aristocratic mind. Politically, Leochares was a moderate and worked principally for the enemies of Demosthenes (portraits of Isocrates, Eubulus, etc.) and the Macedonians (portraits in the Philippeum at Olympia,

Alexander's Hunt in Delphi). His art, with a taste for archaisms despite his bold technical experiments, shows the same internal contradiction as the thought of Plato or Isocrates. Snatched from unjust oblivion, it appears as the fairest symbol of the rather precious refinement and at the same time the nobility and lofty spiritual tone characterizing the Attic IVth century.

NOTES

1. TATIEN, *Discours aux Grecs*, p. 36, ll. 18-20 (éd. Schwartz).

2. *Anthologie palatine*, XII, n° 221.

3. PLINE, *Histoire naturelle*, XXXIV, 79.

4. N° 83. W. HELBIG, *Führer*, 3. Aufl., I (Leipzig, 1912), n° 386, pp. 249 sqq.

5. H. SICHTERMANN, *Ganymed. Mythos und Gestalt* (Berlin, s. d.), nos 86-231, pp. 80-88.

6. A. H. SMITH, *A catalogue of sculpture*, II (Londres, 1900), pp. 65 sqq.; C. T. NEWTON et R. P. PULLAN, *A history of discoveries at Halicarnassus, etc.* (Londres, 1862-1863), 2 vol. et 1 atlas. Pour l'état de la question, voir : Ch. PICARD, *Manuel d'archéologie grecque*, IV, 1 (Paris, 1954), pp. 1-108 (bibliographie p. 8, n. 1). J'ai proposé récemment une nouvelle répartition des fragments de frises : *L'Amazonomachie du Mausolée d'Halicarnasse*, dans *L'Antiquité classique*, XXVI, 1957, pp. 383-403.

7. VITRUVÉ, VII, préf., 12-13; PLINE, *Histoire naturelle*, XXXVI, 30-31.

8. SMITH, *op. cit.*, n° 1037, p. 120.

9. Ce caractère a même trompé NEWTON (*op. cit.*, II, p. 99), qui décrit la pièce comme « a female (*sic*) figure driving a quadriga... ».

10. SMITH, *op. cit.*, nos 1051 et 1058, pp. 125 et 127; PICARD, *op. cit.*, pp. 86 sqq., fig. 45 et 46.

11. PLINE, *Histoire naturelle*, XXXIV, 79 (Apollon au diadème); PAUSANIAS, I, 3, 4 (Apollon à Athènes); Pseudo-PLATON, *Lettre XIII*, 361 a (Apollon à Syracuse).

12. N° P 1. H. BLOESCH, *Antike Kunst in der Schweiz* (Erlenbach-Zh, 1943), n° 20, pp. 78-80 (bibliographie p. 178).

13. W. AMELUNG, *Die Sculpturen des vaticanischen Museums*, II (Berlin, 1908), pp. 256-259; W. HELBIG, *Führer*, 3. Aufl., I (Leipzig, 1912), n° 157, pp. 104-107. Cf. la démonstration de R. KEKULE, *Apollonköpfe*, dans *Archäologische Zeitung*, XXXIV, 1878, pp. 7-9, dont les conclusions ont généralement été adoptées.

14. F. WINTER, *Der Apoll von Belvedere*, dans *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, VII, 1892, pp. 164-177.

15. Malgré les réserves formulées par M. PICARD, *La Sculpture grecque antique*, II (Paris, 1926), p. 100,

et le scepticisme de M. A. RUMPF dans GERCKE et NORDEN, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, II, 3, 4. Aufl. (Leipzig, 1932), p. 60. Voir l'excellente mise au point de K. A. NEUGEBAUER, *Der Apoll vom Belvedere und sein Meister*, dans *Archäologischer Anzeiger*, 1946-1947 [publ. 1949], coll. 1-36.

16. M. MERCATI, *Metalloteca* (Rome, 1717), p. 361. L'hypothèse de Chr. HÜLSEN, *Zum belvederischen Apollo*, dans *Archäologischer Anzeiger*, 1890, pp. 48-50, reprise par M. COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, II (Paris, 1897), p. 315, suivant laquelle la statue aurait été retrouvée plutôt à Grottaferrata, est sans fondement. Voir la réfutation d'Ad. MICHAELIS dans H. EGGER, *Codex Escorialensis* (Vienne, 1906), pp. 130 sq.

17. Cf. H. THODE, *Die Antiken in den Stichen Marcanton's u. a.* (Leipzig, 1881), pp. 1 sqq., pl. II.

18. Sic notamment W. AMELUNG, *L'Artémis de Versailles et l'Apollon du Belvédère*, dans *Revue Archéologique*, 1904, II, pp. 329-334 et fig. 4. Contra : G. RODENWALDT dans *Abhandlungen der preussischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse*, Jahrgang 1943, Nr 13; NEUGEBAUER, *art. cit.*, coll. 8-10.

19. P. RICHER, *Le Nu dans l'Art*, II (Paris, 1926), p. 128.

20. Que l'on songe, par exemple, à la position de repos réglementaire du soldat.

21. L'expression est de M. PICARD, *Manuel d'archéologie grecque*, III, 1 (Paris, 1948), p. 334 et *passim*.

22. Cf. G. GLOTZ et R. COHEN, *Histoire grecque*, III : *La Grèce au IV^e siècle* (Paris, 1936), p. 18 : « Le père de famille dédaigne pour son fils les exercices de la palestre. Jadis on se moquait des Ioniens incapables de supporter la fatigue et le plein soleil ; la Grèce entière en est là maintenant. Elle laisse la gymnastique aux athlètes de profession. »

23. N° MA 3067 (salle de Lysippe). Je dois l'indication de cette précieuse réplique à l'amabilité de M. Charbonneaux qui a bien voulu, en outre, m'autoriser à l'utiliser dans cet article. Qu'il me soit permis de lui témoigner ici ma gratitude. Cette petite statue, signalée dans *Archäologischer Anzeiger*, 1899, col. 147, a été étudiée au passage par P. ARNDT, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg* (Munich, 1896-1912), pp. 86 sq. et fig. 47.



FIG. 9. — Zeus de Cyrène.
Phot. Départ. des Antiquités, Cyrénaïque.

24. Copie au Louvre : n° MA 441 (salle de Praxitèle). Cf. RICHER, *op. cit.*, p. 137.

25. E. Q. VISCONTI, *Le Musée français* (Paris, 1804) : *Opère varie*, IV (Milan, 1831), pp. 24-32.

26. PAUSANIAS, I, 3, 4.

27. H. A. THOMPSON, *Buildings on the West side of the Agora. Sanctuary of Apollo Patroos*, dans *Hesperia*, VI, 1937, pp. 98 sqq.

28. PICARD, *Manuel d'archéologie grecque*, II, 1 (Paris, 1939), pp. 54-59.

29. PLINE, *Histoire naturelle*, XXXIV, 50.

30. PLUTARQUE, *Vie d'Alexandre*, 72.

31. Pour la date de cette fondation, voir : G. E. BEAN et J. M. COOK, *The Cnidia*, III : *Old Cnidus and New Cnidus*, dans *Annual of the British School at Athens*, XLVII, 1952, pp. 210-212.

32. Pseudo-PLATON, *Lettre XIII*, 361 a. La lettre est sans doute apocryphe, mais le faussaire, qui multiplie les détails familiers pour « faire vrai », a dû se fonder sur des faits réels.

33. K. SCHEFOLD, *Ante cuncta laudabilis*, dans *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, LVII, 1942, pp. 254-256.

34. PLINE, *Histoire naturelle*, XXXIV, 79. Nous ignorons à quelle date la statue fut transférée à Rome.

35. H. MATTINGLY et E. A. SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage*, I (Londres, 1923), nos 276-279, p. 81.

36. Ad. FURTWAENGLER, *Ueber Statuenkopien im Altertum*, I, dans *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe der königlich-bayerischen Akademie der Wissenschaften*, XX, 3 (Munich, 1897), pp. 551-555; F. CHAMOUX, *Un sculpteur de Cyrène : Zénion fils de Zénion*, dans *Bulletin de Correspondance hellénique*, LXX, 1946, pp. 67-77. L'original du Zeus Ince Blundell a parfois été attribué — et par Furtwängler lui-même — à Céphissodote l'Ancien, père de Praxitèle, mais sans raison valable.

37. CHAMOUX, *art. cit.*, p. 74.

38. PAUSANIAS, V, 20, 9-10.

39. S. CASSON, *Catalogue of the Acropolis Museum*, II (Cambridge, 1921), n° 1331, pp. 232-234; B. ASHMOLE, *Demeter of Cnidus*, dans *The Journal of Hellenic Studies*, LXXI, 1951, pp. 13-15.

40. N° 1300. ASHMOLE, *art. cit.*, pp. 13-18.

41. Rome, Musée du Latran. J. J. BERNOULLI, *Griechische Ikonographie*, I (Munich, 1901), p. 136.

42. PAUSANIAS, I, 21, 1.

43. Naples, G. 1139.

44. N° 596. W. KLEIN, *Praxitelische Studien* (Leipzig, 1899), p. 47.

45. L. SCHORN, *Ueber die Studien der Griechischen Künstler* (Heidelberg, 1810), pp. 339-342.

46. Apollon mesure 2,24 m (avec la plinthe); Artémis 2,10 m.

47. Cf. P. C. SESTIERI, *Diana Venatrix*, dans *Rivista dell'Istituto di Archeologia*, VIII, 1941, pp. 107-128. M. Sestieri distingue deux groupes, dont l'un remonterait à un original de Céphissodote le Jeune, fils de Praxitèle, tandis que l'autre dériverait d'un modèle plus ancien, peut-être l'Artémis de Strongylion. Pour ma part, j'attribuerais plutôt à ces deux groupes un ancêtre commun, datant vraisemblablement du IV^e siècle.

48. SUÉTONE, *Vies des XII Césars : Auguste*, 29.

49. Pseudo-PLUTARQUE, *Vies des Dix Orateurs : Isocrate*, 27 (portrait d'Isocrate); *Inscriptiones Graecae*, II-III (ed. minor), n° 3903 (portrait d'Euboule); M. Th. MITSOS, *Ἐπιγραφὰὶ ἐξ Ἀμφιαρείου*, dans *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς*, 1952, p. 188 (n° 15 : ex-voto pour Thrasylochos, frère de Meidias).

50. AULU-GELLE, *Nuits attiques*, X, 18.

DIEGO DE LA CRUZ

by CHANDLER R. POST

SO much fresh light has been cast upon early Spanish painting in recent years that, occupied with the various discoveries, I have not found the time until now to discuss the emergence of a new and distinguished personality at Burgos towards the end of the fifteenth century, whose name is revealed to us by some of the many important documents registered in Teófilo López Mata's monograph of 1946 on the church of S. Esteban in this city¹. It is recorded in the archives of S. Esteban² that in 1487 and 1488 the sum of 930 *maravedís* was paid to the "painter Diego de la Cruz for a St. Francis which is above the preaching pulpit"; and the picture can be none other than the fine panel of *St. Francis receiving the stigmata* now in the sacristy of the church which I was obliged in volume IV of my *History of Spanish Painting* to leave anonymous (fig. 1). The date is entirely concordant with the style of the extant panel which could easily have been described briefly in a financial entry as merely a St. Francis and can readily be understood to have been transferred in the course of the years to the sacristy; and the comparatively small remuneration would be a proper price for a single panel. Since we must not indulge in the assumption that at precisely the same period there was made for the church, that did not belong to the Order of Friars Minor, a retablo of which the extant panel is a fragment, we are compelled to believe that the *stigmatization* provides the starting point for the reconstruction of the personality of Diego de la Cruz, to whom on internal evidence we shall be able to ascribe other extant works.

He has already been known as a collaborator in the sculptural enterprises of Gil de Siloe, and historians of Spanish art, with one or two exceptions, have surmised that, as a sculptor, he did certain sections inferior in these enterprises to Gil's own attainments; but the character that I am creating for Diego in the rôle of a painter and a further consideration that I shall adduce at the end of this paragraph appear to show that Gómez-Moreno³ and Tarín y Juaneda⁴ are right in holding that at least his chief part in the undertakings was the polychromy of the carv-



FIG. 1.—DIEGO DE LA CRUZ.—St. Francis Receiving the Stigmata.
S. Esteban, Burgos. Phot. *Archivo Mas*.

ings. His name crops forth in the records from 1487 to 1499⁵, principally as a companion of Gil de Siloe, and in all these cases, save one, he is mentioned as a painter or without any specification of his profession. The exceptional case is the record of the lost altarpiece that Gil and Diego did for the chapel of the Colegio de S. Gregorio at Valladolid, where they are both called sculptors; but Diego might have been so designated in the demonstrably rather loose language of the artistic documents of the time merely because he added the polychromy to Gil's sculpture, or there is no objection to the hypothesis that here and there he turned his hand to the chisel in bits of his associate's commissions, although stylistic grounds prohibit us from making him responsible for the considerable sections in Gil's monuments that Professor Harold E. Wethey, in his outstanding book on Gil⁶, before the publication of the archives of S. Esteban, allotted to



FIG. 2.—DIEGO DE LA CRUZ.—St. Anthony Abbot Beaten by Demons, from the town of Villalonguejar and now in a Private Collection, Barcelona.
Phot. Photo Club.

him. Another lost work is added by these archives to the count of Gil de Siloe and Diego de la Cruz, the retablo of the high altar of S. Esteban, executed by them between 1493 and 1496⁷; and not only does the language of the second contract of April 1, 1494, render it perfectly clear that Gil was the commanding figure in the enterprise, but the payment to "Diego de la Cruz, painter" of only 40,000 *maravedís* out of the 140,000 for the whole altarpiece possesses some significance for the contention that his task was the polychromy.

In analyzing the *stigmatization* in volume IV, I stressed both its more vital dependence upon Flemish achievement than was usual even in Spain during the

second half of the fifteenth century and the beauty of the setting of landscape; and other characteristics of Diego de la Cruz will be revealed by the comparisons necessary to attribute further works to him. The pronounced allegiance to Flemish standards in the *stigmatization* and in Diego's other achievements raises the question whether he may have been an immigrant from the Low Countries rather than of indigenous birth, and Gómez-Moreno's⁸ suggestion that the Spaniards of the time tended to give foreigners surnames with the word Cruz in them (as probably in the case of the painter



FIG. 3.—DIEGO DE LA CRUZ.—St. Anthony Abbot Tempted by a She-devil. From the town of Villalonguejar and now in a Private Collection, Barcelona.
Phot. Archivo Mas.

Santa Cruz⁹) would help to support the former alternative.

The first work that on internal evidence must be ascribed to Diego de la Cruz is an important one, consisting in the four panels which engaged our attention in volume IV¹⁰ and which from Villalonguejar, near Burgos, have at last report been imported into a private collection at Barcelona. The style is so close to the manner of Dierick Bouts's Flemish follower, the Master of the Tiburtine Sibyl¹¹, that I have once more laboriously made the detailed comparisons to determine whether he and the painter of Villalonguejar could be one and the same individual; but the conclusion remains negative, and Diego de la Cruz was no more than a very faithful imitator of the Master of the



FIG. 4.—DIEGO DE LA CRUZ.—St. Blaise Suffering the Torture of the Wool-Combs.

From the town of Villalonguejar and now in a Private Collection, Barcelona. Phot. Photo Club.

Tiburtine Sibyl when he was doing the Villalonguejar scenes from the lives of Sts. Anthony Abbot and Blaise. The intimate affiliation with the school of the Low Countries at once supplies an indication of a possible link with the panel in S. Esteban, but we require, of course, more specific analogies. The most persuasive of these is probably the entrancing landscape in the *stigmatization*, practically duplicated in the two scenes from St. Anthony's life from Villalonguejar (figs. 2 and 3) and even, though less clearly seen, in the representation of *St. Blaise's carding* (fig. 4). The principal feature in these almost identical landscapes, of which still another painting that we shall attribute to Diego shows that he was particularly fond and the mere suggestions for which are found in certain productions of the Master of the Tiburtine Sibyl, is seen to be a rivulet winding in lovely curves into the depths of the background and eventually passing on its gentle banks a Gothic city with emphasized towers. Under the influence of such potent hints that we are in the presence of a single artist, we begin to discern similarities in human types that might not have struck us at first. The countenance of St. Francis' companion emerges constantly in the Villalonguejar cycle, as especially in the hooded spectator at the right in the compartment of St. Blaise's torture. Less tangible but clearly discernible after a few minutes' inspection is a peculiarly characteristic, mystical expression in the eyes exemplified by the St. Francis and, in the Villalonguejar series, by both figures of St. Anthony and by the man who in a striped hat views *St. Blaise's cure of the choked child* (fig. 6).

The delineation of the hands and their gesticulations constitute another bond of

union between the panels of Villalonquejar and of S. Esteban, Burgos.

I had already in volume IV¹² glimpsed the truth when I realized some stylistic connection between the St. Francis in S. Esteban and the three panels in Sto. Tomás, Covarrubias¹³, south of Burgos, the *Visitation*, *St. Lucy with the donor* (fig. 5), and the *Magdalene*; but it is only now that I have arrived at the conclusion that we may definitely claim these panels also for Diego de la Cruz. His unmistakable kind of landscape reappears in a marked aspect behind the Covarrubias St. Lucy, and her countenance in its modelling, as well as in mystical expression, is more than similarly reiterated in the St. Francis.

NOTES

1. *El barrio e iglesia de San Esteban*, Burgos, 1946.

2. P. 105 of López MATA's monograph.

3. *Archivo español de arte y arqueología*, X (1934), 182-183.

4. *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1925, p. 196, n. 1.

5. HAROLD E. WETHEY, *Gil de Siloe and his School*, Harvard University Press, 1936, pp. 22-23 *et passim*; and LÓPEZ MATA, *op. cit.*, pp. 102-105. The rejection by Wethey (p. 97) of the sculptured image of St. Andrew in the church of San Esteban from the category of Gil de Siloe's own handiwork seems to be contradicted by the record of the payment for it to him personally; cf. LÓPEZ MATA, p. 100.

6. *Op. cit.* Professor Wethey now writes me that he agrees in the identification of Diego with the author of the *stigmatization* and that Diego cannot, therefore be the personality whom he supposed.

7. LÓPEZ MATA, *op. cit.*, pp. 102-105.

8. *Op. cit.*, p. 182.

9. See my vol. IX, p. 235.

10. Pp. 294-296.

11. I cannot accept W. R. Valentiner's equation of the Master of the Tiburtine Sibyl with Albert van Outwater in the *Art Quarterly*, VI (1943), pp. 75-91.

12. Pp. 306-307.

13. *Ibid.*, p. 300 and fig. III.



FIG. 5.—DIEGO DE LA CRUZ.—St. Lucy and Donor.
Sto. Tomás, Covarrubias.
Phot. Photo Club.

RÉSUMÉ : *Diego de la Cruz.*

Grâce au rapprochement qu'il a fait entre un document et un tableau de Diego de la Cruz, *Saint François recevant les Stigmates*, de l'église St-Esteban à Burgos, le professeur Post a pu établir la personnalité de cet artiste, dans l'école de Burgos de la fin du xv^e siècle. Il lui attribue, d'autre part, à l'aide de preuves irréfutables, plusieurs autres tableaux.



FIG. 6.—DIEGO DE LA CRUZ.—St. Blaise Curing the Child Choked by a Fish-bone. From the town of Villalónquejar and now in a Private Collection, Barcelona. Phot. Archivo Mas.

LES FRAGMENTS RÉCEMMENT DÉCOUVERTS D'UNE FRESQUE DE LÉONARD DE VINCI AU CHATEAU DE MILAN

BIEN plus que les tableaux de Léonard, ses peintures murales ont eu à souffrir de rudes vicissitudes. Nous n'en connaissons que trois qui soient, selon toutes probabilités, de sa main. La première est *la Cène*, du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces (1495-1497) qui a été, pendant des siècles, l'unique œuvre du Maître offerte aux yeux du public. On peut voir par les manuels d'Histoire de l'Art comment cette œuvre, malgré son état de terrible délabrement, a fasciné la postérité au cours des siècles. La troisième de la série était la *Bataille d'Anghiari* de la Grande Salle de l'Hôtel de Ville de Florence. On sait que Léonard a commencé cette œuvre en 1504, mais qu'il ne l'a jamais terminée. Son exécution technique semble avoir été faite avec tant de négligence que la couche de peinture a déjà dû s'écailler du mur en 1560, et que de nombreux artistes, dont Rubens, voulant l'étudier, ont été amenés à étudier le carton ou une copie du carton.

Entre ces deux œuvres, Léonard a pris part — pour un temps — à la peinture de la salle dite *Sala delle Asse* du Château de Milan. Mais, là, tout paraissait problématique. Cependant, la collaboration de Léonard à la réalisation des fresques de la salle qui s'appelait alors *Sala delle Asse* ou *Sala della Torre* est certifiée par un acte du 21 avril 1498, mais, pendant fort longtemps, l'on n'a pas su de quelle salle il s'agissait. On sait bien que, parmi les dessins du Maître, se retrouve fréquemment le motif de bandeaux étroitement entrelacés; or, au plafond de la grande salle rectangulaire du rez-de-chaussée de la tour Nord-Est du Château, on voit ce motif dans les fresques conservées, mêlé aux écussons des Sforza, mêlé aussi aux branchages des légendes des tableaux. Ceci explique que, depuis toujours, la collaboration de Léonard paraissait ici des plus probables. Or, en 1902, au cours d'une restauration quelque peu brutale dirigée par Luca Beltrami, cette salle a été repeinte à neuf avec ses fresques, de façon si peu scrupuleuse que le sévère Adolfo Venturi ironisa, disant

qu'une salle où se trouvaient des restes de fresques de Léonard avait été transformée en *Salle de Gambrinus*. C'est ainsi qu'en 1954, dans une publication officielle du Gouvernement italien (parue après le jubilé de 1952), sous le titre *Saggi e ricerche*, Mlle Giuseppina Fumagalli a constaté avec résignation que toute la *Sala delle Asse* est une « *materia dubbia e devastata* ». Or, à l'heure actuelle, la page est tournée, et nous pouvons — grâce aux découvertes des années 1954-1955 — identifier et reconstituer cette œuvre de Léonard.

Les travaux de restauration de la salle du rez-de-chaussée de la tour Nord-Est, ont été effectués au cours de l'installation du Museo Civico qui, depuis peu, héberge aussi la *Pietà Rondanini* de Michel-Ange.

D'un point de vue muséographique, de très vives critiques ont été formulées en Italie. Or, les travaux ont abouti à un résultat inattendu : après l'enlèvement provisoire des « Asse » (c'est-à-dire des panneaux des lambris), on a constaté que, non seulement le plafond de la salle, mais également ses parois, ont été autrefois recouverts de fresques. Aux denses feuillages de la voûte d'où descendaient quelques troncs d'arbres isolés, s'ajoutent à présent des parties nouvelles, des fragments de fresques sur les deux murs qui forment le coin Nord-Est de la salle. Ils ne constituent qu'une petite partie de la superficie murale de cette salle gigantesque ; seul le caractère décoratif prononcé de l'ensemble nous offre du moins la possibilité de soupçonner le sens de l'œuvre.

A notre connaissance, cette découverte n'a, jusqu'à maintenant, été signalée que dans la brève communication de M. Costantino Baroni, à l'époque Directeur du Museo Civico et qui, en 1955, l'a portée à la connaissance de l'Istituto Lombardo di Scienze e lettere (*Rendiconti*, vol. 58). Le décès prématuré de M. Baroni, au cours de l'automne 1956, explique comment ceux qui s'occupent si activement en Italie des recherches au sujet de Léonard n'ont pas encore publié les résultats de leurs recherches que, sans doute, nous pouvons attendre sous peu de temps.

La restauration de 1954-1955 n'a révélé que peu de chose en ce qui concerne la voûte de la salle. Avant tout, la question de la participation de Léonard à la peinture n'a pas été résolue. Au-dessous de la « couche Beltrami » de 1902, apparaissaient d'autres couches dont la plus ancienne pourrait éventuellement appartenir à la décoration qu'avait fait effectuer Galeazzo Maria Sforza en 1446, c'est-à-dire plus de cinquante ans avant Léonard.

Par contre, sur les deux murs du coin Nord-Est dont il est question plus haut, des fragments ont été dégagés intacts, n'ayant de toute façon jamais été recouverts d'aucune peinture. Dès le début, leur rapport avec Léonard a été d'une évidence apparente au point de vue artistique. Malheureusement, cela signifiait aussi, comme c'est presque toujours le cas pour ce peintre, que de sérieuses énigmes se poseraient.

Ces fragments sont dans l'ensemble peints dans des tons gris sur gris, ce qui les distingue donc du plafond dont la variété de couleurs (du fait déjà de la pré-

1. Remercions très vivement le nouveau directeur du musée, le Dr Arrigoni, à qui nous sommes redevables de quelques précieuses informations.



FIG. 1. — Fresques de la Sala delle Asse, château de Milan, fragment 1 du côté nord.
Fototeca civiche raccolta d'arte, Milano (Phot. Mario Perotti).

sence des écussons) ne saurait appartenir au ^{xix}^e. Dans leur état actuel, les fragments sur les murs n'ont toutefois aucun lien avec les fresques de la voûte, qui ne prennent naissance qu'à cinq mètres au-dessus du sol. Sans aucun doute, un tronc d'arbre s'élève de la fresque en grisaille et on peut admettre qu'il s'agisse de la base d'un de ces troncs d'arbre qui « portent » le toit de feuillages peints tout autour de la salle. Toutefois entre la base du tronc et le haut, il y a un espace vide et la direction des deux tronçons ne coïncide pas entièrement.

La plus grande prudence s'impose donc dans cette question, lorsqu'on avance une argumentation sur la corrélation qui existerait entre la fresque murale et celle de la voûte. D'autres énigmes surgissent encore si l'on s'efforce de connaître la substance même de l'œuvre. Nous distinguerons à cette fin quatre fragments qui — exception faite du premier (côté nord) — sont nettement en rapport les uns avec les autres. Dans toutes ces parties, Léonard a visiblement voulu représenter sur un mode artistique une coupe du sol : ainsi l'on peut partout distinguer des couches



FIG. 2. — Fresques de la Sala delle Asse, château de Milan, fragments 2-4 du côté est, représentant le sous-sol rocheux d'une forêt.
Fototeca civiche raccolte d'arte, Milano (Phot. Mario Perotti).

rocheuses, de la terre, des plantes et des racines d'arbres. La terre s'entrouvre en quelque sorte devant nos yeux.

Alors que le premier fragment du côté nord (fig. 1), fortement détérioré et passé de couleur, montre, avant tout, des couches rocheuses, en faisant nettement ressortir un motif en arc qui pourrait être interprété comme une partie de pont, la deuxième partie, du côté est, représente un ensemble de ce que contient le sol rocheux d'une forêt (fig. 2). Nous trouvons tout d'abord de larges couches pierreuses dont l'une d'elles pourrait à nouveau former un pont. Puis nous découvrons à droite, entre les rocs, une grande racine dont la suite manque malheureusement (fig. 3). Il s'agit ici du second fragment; le troisième montre vers la droite une forme énigmatique dans laquelle nous devons voir la tête d'un cadavre : un profil accusé, au nez d'aigle, aux yeux très enfoncés dans les orbites, à la bouche affaissée. La tête entière qui de profil donne l'impression d'être un dernier reflet du Quattrocento a le front et les joues recouverts de bandeaux (ou bien s'agit-il de racines?). Dans le fragment 4 le motif principal est le tronc d'arbre déjà mentionné (fig. 4). Il naît de grosses racines, visiblement coupées sur le devant, s'élève et se ramifie en haut. Là, se trouve un autre roc, derrière lequel d'autres racines sont visibles. Tel est le contenu des fragments récemment découverts. A chaque coup de pinceau, nous pénétrons dans le monde extraordinaire de Léonard. Mais quelle en est la signification? Et ces fragments sont-ils d'une portée suffisante pour ranger avec juste raison la *Sala delle Asse* dans l'œuvre de l'artiste?

Il est possible que Galeazzo Maria Sforza, lorsqu'il a ordonné en 1446 la déco-

ration de la voûte, ait déjà envisagé cette illusion optique produite par une sorte d'éclatement de l'espace et qu'utilise la peinture italienne depuis le xiv^e siècle. Un hasard intéressant (qui n'est peut-être nullement un hasard) réside dans le fait que, autant qu'on puisse en juger actuellement, les deux monuments les plus importants du xiv^e et xv^e où apparaissent pour la première fois des pergolas, ou des jardins qui « ouvrent » des salles sur l'espace, se trouvent être aussi des tours de château : la « Tour de la Garde-robe » dans le Palais des Papes à Avignon et la « Torre dell' Aquila » dans le château fort de Trente. En faisant abstraction de l'aspect de 1446, l'extension et l'achèvement de la décoration, exécutés par Léonard, ont renforcé le caractère d'illusion, de vue vers l'espace libre.

Ici, la salle elle-même ainsi que le genre décoratif adopté par les artistes absorbent pour un moment notre attention. Les parois de la *Sala delle Asse* (dénomination qui, étant donné la grande découverte, sera sans doute désormais définitive) rejoignent sans corniches, à l'aide de lunettes et de voûtes en pénétration la grande voûte en berceau aplati. La peinture confère cependant un sens nouveau à ce système architectural. Car, non seulement dans chacun des quatre coins de la salle, mais aussi de la base de tous les écoinçons, un tronc d'arbre descend, ce qui transforme la salle en une sorte de salle à colonnes, les colonnes ne manquant que dans les axes des fenêtres des côtés est et nord-est ; nous retrouvons là l'amour gothique pour l'illusion.



FIG. 3. — Fresque de la *Sala delle Asse*, château de Milan, fragment 2 du côté est, détail montrant une grande racine.
Fototeca civica raccolta d'arte, Milano (Phot. Mario Perotti).

Toute autre interprétation n'appartiendrait à l'heure actuelle qu'au domaine des suppositions. Léonard, d'une manière que l'on ne saurait discerner pour l'instant, peint dans le même esprit que pour la voûte qui, peut-être, contenait déjà des ébauches du motif des troncs d'arbres. Il commence aussi à peindre, au bas de la paroi, le sol d'où s'élèveront les troncs. Il dépeint, ce faisant, le sous-sol, base de l'alimentation des arbres et ce qu'il contient : racines, pierres, herbes et même un cadavre, enfoncé dans le sol de la forêt. Et ce que nous voyons aujourd'hui n'est qu'une infime partie de ce que l'on pouvait jadis contempler sur les parois.

Aussi bizarre qu'elle puisse paraître au premier abord, cette explication prend immédiatement plus de sens, si nous nous efforçons de classer les faits en tenant compte de leur rapport historique et biographique.

Sans nul doute, nous rencontrons ici un dernier écho du monde des peintures italiennes de danse macabre.

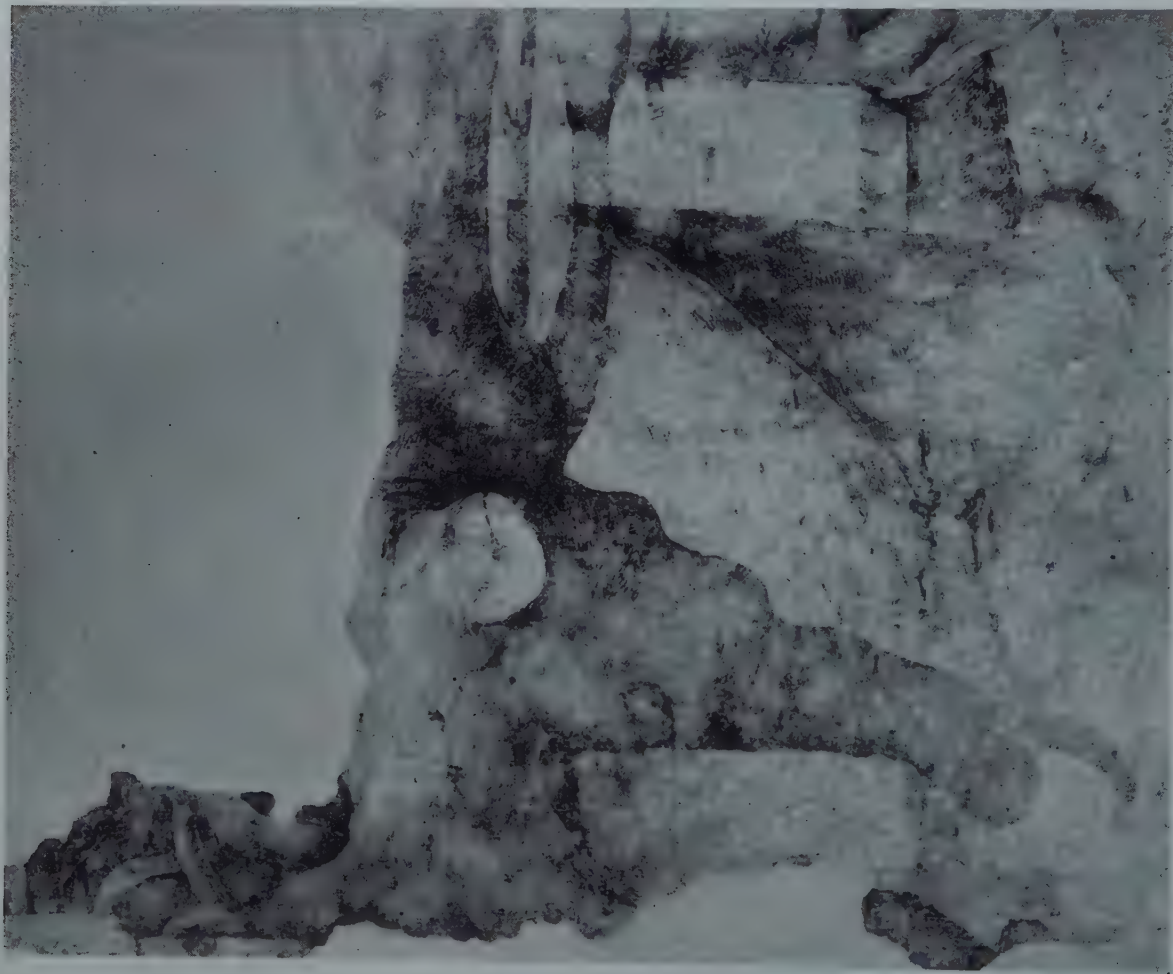


FIG. 4. — Fresque de la *Sala delle Asse*, château de Milan, fragments 3-4 du côté est, détail du motif du tronc d'arbre.
Fototeca civiche raccolte d'arte, Milano (Phot. Mario Perotti).

Il y a quelques années, sur la paroi nord de l'église Santa Maria Novella de Florence, au-dessous de la célèbre fresque de la *Trinité* de Masaccio, on a découvert une image de la Mort, demeurée longtemps recouverte. Cette surprenante découverte nous donne une indication sur une des étapes les plus importantes de la pensée de Léonard, ainsi que sur un monument avec lequel il était familiarisé dans sa jeunesse. Ce qui revêt ici un caractère entièrement religieux, avait déjà depuis le ^{xiv}^e siècle, dans les nombreux *Trionfi della Morte*, de plus en plus envahi le domaine de la vie profane. En substance, l'idée peut se résumer ainsi : devant les riches et les puissants de ce monde, la Terre nous découvre tout d'un coup ses tombeaux et les Hommes perçoivent la fragilité de leurs mobiles. « Ce que vous êtes, nous l'étions ; vous serez ce que nous sommes. » Cette phrase, base de toutes les danses macabres, est aussi inscrite sur la fresque de Masaccio à Florence !

Léonard s'est-il concentré sur cette idée, lorsque dans une salle du Château ducal où la Cour et la Société se rassemblaient d'habitude, il a montré les entrailles de la Terre et un cadavre entre des racines et des couches de pierre ? Pour répondre à cette question, il serait bon de se rendre, du Château, dans les pièces silencieuses de la Biblioteca Ambrosiana et de choisir là-bas parmi les pages du *Codex Atlanticus*, celles où Léonard a noté et décrit les visions qu'il a eues exactement à la même époque. Ces visions que, probablement personne à la Cour n'a réellement connues, ont été exprimées là en phrases brèves et souvent saccadées, reflet d'heures ardentes. Elles sont énoncées soit sous forme de fables, soit sous forme de prophéties, et plusieurs de ces pensées se retrouvent dans d'autres textes de la même époque, sur la romanesque catastrophe terrestre d'Arménie. Elles appartiennent, tout comme ses descriptions ultérieures sur la fin du monde (à Windsor) à ce que Léonard a, sans nul doute, écrit de plus beau et de plus émouvant. Et c'est là, que maintes fois est reprise la pensée que de la mort et de la décomposition humaine, naît et croît une autre vie.

Nul parmi ceux qui connaissent les œuvres de Léonard, ne doit s'attendre à une explication soit morale, soit uniquement religieuse dans ce domaine. Il reste le penseur et le scrutateur froid, incorruptible, dont les dessins et les annotations approchent par moment à un tel degré du domaine scientifique que l'on se demande parfois s'il s'agit d'Art ou de Science. La fresque récemment découverte dans le Château appartient à ces deux domaines. Dans ses dessins de jeunesse se trouve déjà reproduit plusieurs fois, le motif du roc fendu et recouvert de touffes d'herbes. Quinze ans avant l'exécution de la *Sala delle Asse*, Léonard a noté dans sa chambre au Château, cette première vision de la destruction du monde dont le motif d'un roc fracassé constitue le point central.

Même si, poursuivant cette voie ou d'autres, l'on a esquissé une explication plausible en ce qui concerne l'affaire de la *Sala delle Asse*, de nombreuses énigmes restent encore sans solution. Qu'avait-il représenté ou imaginé sur les larges surfaces qui se trouvent au-dessus du « royaume de la Terre » ? Pouvons-nous imaginer à cet endroit des paysages du genre de ceux que Léonard a dessinés avec une beauté saisissante, au cours de ces mêmes années milanaïses alors qu'il séjournait au pied des

Alpes méridionales? Pourquoi la peinture du « royaume de la Terre » est-elle grise ton sur ton? L'ensemble du travail a-t-il jamais été terminé et a-t-il été plus loin que le simple apprêt mis à certains endroits? La lettre du régisseur du château, Gualtiero, adressée au duc dans laquelle il a été fait mention du travail de Léonard dans la Salle, et qui annonçait son achèvement pour septembre comme promis, est datée du 21 avril 1498. Or, en août, l'artiste se trouve déjà à Ivree, et, dans l'année 1499, se situe un voyage assez long, à Florence. Le 2 septembre 1499, devant l'invasion française, Ludovico Sforza s'enfuit de Milan, et Léonard quitte également la ville, au plus tard en décembre. Si nous réfléchissons sur la méthode de travail lente et circonspecte qui nous a été très exactement transmise au sujet de *la Cène*, la question se pose si, au cours de ces quelques mois, il lui a vraiment été possible d'achever l'œuvre picturale des murs de la *Sala delle Asse*, c'est-à-dire une tâche quatre fois plus étendue que celle de *la Cène*. Ne faut-il pas plutôt classer aussi cette œuvre à côté de celles de l'*Hieronymus* du Vatican et de l'*Épiphanie* de Florence, ou bien encore à côté de tous les plans pour des œuvres littéraires qui, tous, n'ont jamais été achevés et sont restés en suspens par suite de raisons d'ordre extérieur aussi bien qu'intérieur. D'ailleurs, de façon quelque peu résignée, Costantino Baroni concluait son texte sur la nouvelle découverte dans la *Sala delle Asse* en se référant à la célèbre affirmation de Léonard sur le duc de Milan : « *Nessuna sua opera si finì per lui* », ce qui est également valable pour Léonard lui-même qui n'a pas achevé cette œuvre. Mais peut-être l'œuvre inachevée laisse-t-elle parfois sentir plus intensément le souffle de l'Esprit?

POST-SCRIPTUM DE L'AUTEUR. — Cet article a paru, sous une forme un peu différente, en allemand, dans la *Neue Zürcher Zeitung* du 27 octobre 1957. Depuis, l'auteur a brièvement parlé de ces fragments de Léonard dans son livre *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, paru au printemps 1958, chez l'éditeur Francke, à Berne. La fresque de Masaccio, découverte à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, a été publiée par M. Charles de Tolnay dans la revue *l'Œil*, Paris, janvier 1958.

RÉSUMÉ : *The recently discovered fragments of a fresco by Leonardo da Vinci in the castle of Milan.*

Only three mural paintings are known with certainty to have been executed by Leonardo da Vinci. The author proposes to study here the frescos of the *Sala delle Asse*, in the castle of Milan, which were restored in 1902 and more recently in 1954-56 and to throw light on the question of Leonardo's contribution to them. The much damaged fragments which remain represent, at the bottom of the wall, the rocky sub-soil of a forest, earth, plants, roots of trees as if the earth were opening up before our eyes.

Further up on the wall were painted tree trunks giving the room the appearance of a pillared hall. The few broken vestiges of the painting enable us to imagine that these tree trunks ended in branches and a thick foliage, painted on the vault, but in the present state of things the fragments of the walls have lost all connection with those of the vault.

The author tries lastly to interpret this painting by Leonardo da Vinci, and to find in it the deeper meaning intended by the artist.

A HEAD OF PHILIP IV BY VELAZQUEZ IN A RUBENS ALLEGORICAL COMPOSITION

by JOSÉ LÓPEZ-REY

FRANCISCO PACHECO wrote a vivid though brief narrative—probably based on an account from Velázquez—of Rubens' pictorial activity during the nine months that he spent at the Spanish Court in 1628-1629¹. Even though the Flemish master made this second trip to Spain in the political service of his sovereign, Philip IV, it was his personality as a painter which was to the fore at the Court. To begin with, he had brought with him eight of his own paintings for the King, who had them hung in the "new chamber" over the entrance hall of the Royal Palace, among other outstanding pictures—one of which was Titian's allegory of Philip II after the victory of Lepanto (Prado Museum, no. 431). Then, since the political matters relative to the contemplated peace between his Catholic sovereign and the Protestant monarch of England took very little of his time, he gave himself to his art.

Even though an attack of gout laid him up for a while, Rubens executed a good many paintings for the King as well as for some private individuals while in Madrid; quite a few were portraits, including one of Philip II on horseback being crowned by Victory. Pacheco singles out for special mention the portrait of Philip IV "with other figures, very striking," one of the five likenesses of the King that the Flemish master painted then.

In those busy months, Rubens had little intercourse with other artists, except Velázquez, Court painter and Usher of the Chamber, who was assigned to attend him. The two painters had corresponded before, possibly in 1626 when Rubens was instrumental in commissioning Paul Pontius to engrave an allegorical portrait of the



FIG. 1.—VELÁZQUEZ and UNKNOWN PAINTER.—Philip IV, after Rubens.
Florence, Uffizi. Phot. Alinari.

Count-Duke of Olivares after a likeness of the head by Velázquez². It is safe to assume that Velázquez had opportunities to see the older and famous master at work. Rubens, naturally, saw and, Pacheco tells us, praised works by the young painter to the King.

According to the inventory of the Royal Palace drawn up in 1636³, the Rubens equestrian portrait of Philip IV represented the twenty-two-year old monarch on a chestnut horse, wearing armor, a crimson sash, and a black hat with white feathers, and holding the baton in his hand. In the upper part, Faith was seen offering a wreath of laurel to the King and holding a cross on a globe supported by two angels. At her side, Divine Justice was hurling a thunderbolt at her enemies. In the

lower part, to the other side, stood an Indian carrying the King's helmet.

From an iconographic point of view, this description is rather precise. Somewhat less so is the entry concerning a copy of this equestrian portrait in the inventory of the collection of Don Gaspar Méndez de Haro, Marquis of Eliche, drawn up on June 1, 1651⁴; it refers to a large canvas representing Philip IV on a chestnut horse, wearing armor, a baton in his hand, and the hat on, "and up in the air, some women who carry a globe over his head, and behind the horse, an Indian who carries the helmet in his hands." If the author of this entry was rather casual about iconographic matters, he seems to have been earnestly concerned with problems of authenticity. In fact, he had first written: "the horse, the body of the King, and the women are by the hand of Juan Bautista del Mazo, and the head of the King by Velázquez." This, however, he crossed out, writing instead:

"Copy after Rubens, and the head by Diego Velázquez." The nature of the correction is evidence that it was based on reliable information. Indeed, though on June 1, 1651, Velázquez was still on his way back from Italy to Madrid, where he arrived some days later, Martínez del Mazo, his son-in-law, was at hand, and so were others who were familiar with the master's works, including friends and assistants; the possibility also exists that Velázquez himself dictated the correction after his return.

The Marquis of Eliche was the son and successor to the title of Don Luís de Haro, Marquis of Carpio, who in 1643 had succeeded his uncle, the Count-Duke of Olivares, as chief minister to Philip IV, a position which he held till his death in 1661. The Marquis of Eliche died in 1687 at Naples, where he had been Viceroy for the last four years. Having been an avid collector most of his life, he left a large number of paintings, including eight inventoried as by the hand of Velázquez. Those which were in Naples were evaluated with a view to selling them in Rome, Florence, Paris, or other courts. The copy after Rubens' equestrian portrait of Philip IV was not listed among them. Such a picture, however, was "in the seventeenth century in the Palazzo Pitti, as by Diego Velasco," (fig. 1)⁵, and was later engraved by the Florentine Cosimo Mogalli (1667-1730).

Curtis held that this was the portrait "which Velázquez painted in 1638 and which was sent to Florence to assist Tacca in modelling the statue of the King"; he explained that "the allegorical figures are supposed to be by another hand"⁶. Justi disagreed with this view, and suggested that the Uffizi painting was a copy



FIG. 2.—SCHOOL OF VELÁZQUEZ.—Philip IV, after Rubens.
Present whereabouts unknown.

made in Madrid after Rubens' original of 1628, in a style close to Carreño's, though the head and figure of the King are not far from Velázquez's manner⁷. Mayer regarded it as being a copy after the lost 1628 portrait, probably executed by Carreño, who may have painted the King's head from life, or copied it from a portrait by Velázquez, perhaps the one executed in Fraga in 1644, now at the Frick Collection⁸.

Such, briefly, are the views of the scholars who have considered the copy at the Uffizi within the complex of Spanish painting. The picture, however, has generally been attributed simply to the school of Rubens.

The need to study afresh the equestrian portrait of Philip IV at the Uffizi became apparent in 1952 with the publication by José Manuel Pita Andrade of the Marquis of Eliche's inventory of 1651, in which, as indicated before, a copy after Rubens' painting of the same subject was listed. The finder of the inventory did not fail to refer to the picture at the Uffizi⁹. It appeared necessary, however, to see whether the pictorial rendition of the head of the King would bear out the attribution contained in the document—which could, of course, have referred to another copy. And it is the result of this study of the painting itself that I now offer¹⁰.

The measurements of the copy described in the inventory of the Marquis of Eliche collection, in 1651, were given as 4 *varas* in height, and 3 *varas* in width, or approximately 3.34 × 2.51 m. Those of the Uffizi picture are 3.39 × 2.67 m, which is not too great a difference if one



FIG. 3.—DETAIL OF ILLUSTRATION 1.—*Courtesy of the Soprintendenza alle Gallerie, Florence.*

bears in mind that in the seventeenth century such measurements were often no more than approximate, since it was common practice to give them to the nearest quarter (about 21 cm) or third (about 28 cm) of a *vara*—with the result that inaccuracies of up to 14 cm are to be expected.

As in the 1636 description of Rubens's original, the Uffizi portrait shows Philip IV on a chestnut horse, wearing armor, a crimson sash, and a black hat (fig. 1). The allegorical figures correspond in their poses quite exactly with the old description of the original: Faith, personified by a blonde female figure, tenders in her right hand a wreath of laurel to Philip IV, while with her left she holds a cross on a globe which two flying angels push toward the shoulders of the King. The chestnut-haired figure of Divine Justice is seen, also as in the old description, hurling down a thunderbolt. Likewise, the Indian—obviously allegorical of Philip's kingdoms in the New World—is seen at the left side of the picture carrying the helmet in his hands. He is of a swarthy complexion and wears a dark green costume with an orange fringe on the hem of the coat; the same orange hue has been used on his footwear and quiver.

It would seem that Rubens's original composition has been cut off on both sides in the Uffizi painting, leaving out almost half of the figure of the Indian, at the right, and, at the left, probably the "enemies" at whom, according to the 1636 inventory, Divine Justice was hurling the bolt. That this alteration is old is evidenced by the fact that Cosimo Mogalli's engraving reproduces faithfully the composition as found in the Uffizi picture¹¹.

Another difference between the 1636 description of the now lost original and the extant copy is that in the latter the feathers on the black hat are not white but crimson. The change is significant since, as it happens, reddish touches heighten the King's fair face, and reddish or orange hues touch up the clouds in the sky, the chest of the horse, and the figure of the Indian, while the roofs of the buildings in the distance are rose-colored.

A smaller copy of just the equestrian figure of Philip IV tends to support the accuracy of the old description (fig. 2). This copy (1,00 × 0,80 m)¹², known to me only from a photograph, shows the King's hat adorned with white feathers; moreover, his face appears considerably younger than in the Uffizi copy; indeed, he looks the twenty-two years he was in 1628, when Rubens painted the original portrait.

Returning to the Uffizi copy, the lower edge of the King's armor is marked by a purplish hue which becomes lighter on the saddle flap, and even more so in the strokes which shade the elk skin breeches and leggings. The orange highlights on the horse's chest are obviously intended not only to enhance its volume but also to harmonize the tints of the whole composition. Pentimenti—which, contrary to naive belief, are to be found in copies as well as in originals—are noticeable in the animal's right hindleg, whose whole outline has been retraced, and about the Indian's elbow which has been narrowed by painting over its contourline (fig. 3).

As for Philip IV, he appears here considerably older than he was when he sat

for the lost original. His face brings to mind, as Mayer pointed out, the portrait painted by Velázquez, at Fraga, in 1644, now in the Frick Collection (figs. 4 and 5). In spite of an obvious later repaint in the corner of the left eye and of what looks like a slight restoration on the same side of the chin, the contrast between the pictorial quality of the head and that of the rest of the composition is evident, and



FIG. 4.—VELÁZQUEZ.—Head of Philip IV,
detail of fig. 1.

Courtesy of the Soprintendenza alle Gallerie, Florence.

it is made more so by a contouring area, particularly fluid round the hat, built by brush strokes which seem to be tangential to those that shape the backdrop globe and clouds. Such a contouring area is often found in Velázquez's works. It dissolves itself, as it were, into the background, helping to envelop the figure in a sort of aerial transparency. The copyist has attempted to imitate this device throughout the picture. We can notice the difference in pictorial expression if we compare the fluid contouring area round the hat, which, being an essential part of the design, enhances the sense of volume and spatial depth, and the rather muddled contouring area which runs along, and eats into, but does not blend with, the outline of the Indian's arms, leaving them out of spatial depth in spite of their deliberate

modeling. As for the horse's and the allegorical figures' outlines, the highlights and shading fail to make them fluid.

The close similarity between the head of Philip IV in the Uffizi and Frick pictures warrants the assumption that there is a connection between the two. In spite of the restorations and repaints mentioned, one can distinctly see in the Uffizi painting how the fluid brushwork builds the King's features in aerial luminosity in a

manner akin to that which characterizes the likeness of Philip IV at the Frick Collection (figs. 4 and 5). It is just the lack of such a gliding touch, which fashions at once a form and its ambient air, that reveals as a copy after the Frick picture the otherwise fine portrait of Philip IV at the Dulwich Gallery.

The portrait at the Frick Collection shows Philip IV holding the baton in his right, and a black hat with red feathers in his left hand, his fair-hued face and red and silvery uniform set off by the surrounding umbery warmth (fig. 6); this three-quarter length portrait was executed by Velázquez in June, 1644, at Fraga, where the King was at the head of his armies, engaged in driving the French out of Spanish territory¹⁸. It is, consequently, safe to assume that the Uffizi picture, where Philip IV, wearing armor and a black hat with red feathers, looks much the same age as in the just mentioned portrait, was not executed much later.

A problem remains that merits discussion. There is no extant portrait of Philip IV with allegorical figures by Velázquez's hand. Nor is there documentary evidence to the effect that he ever painted any such portrait. It is true that, according to

an eighteenth-century description, when, in 1627, he did a large canvas with the portrait of the previous sovereign, Philip III, and the expulsion of the Moriscos decreed by him, Velázquez represented Spain as a matron in Roman armor carrying in her right hand a shield and arrows, and in her left, some ears of grain. Yet, he painted that picture, now lost, in competition with three other Court painters, at Philip IV's command, and it is more than likely that the allegorical figure of

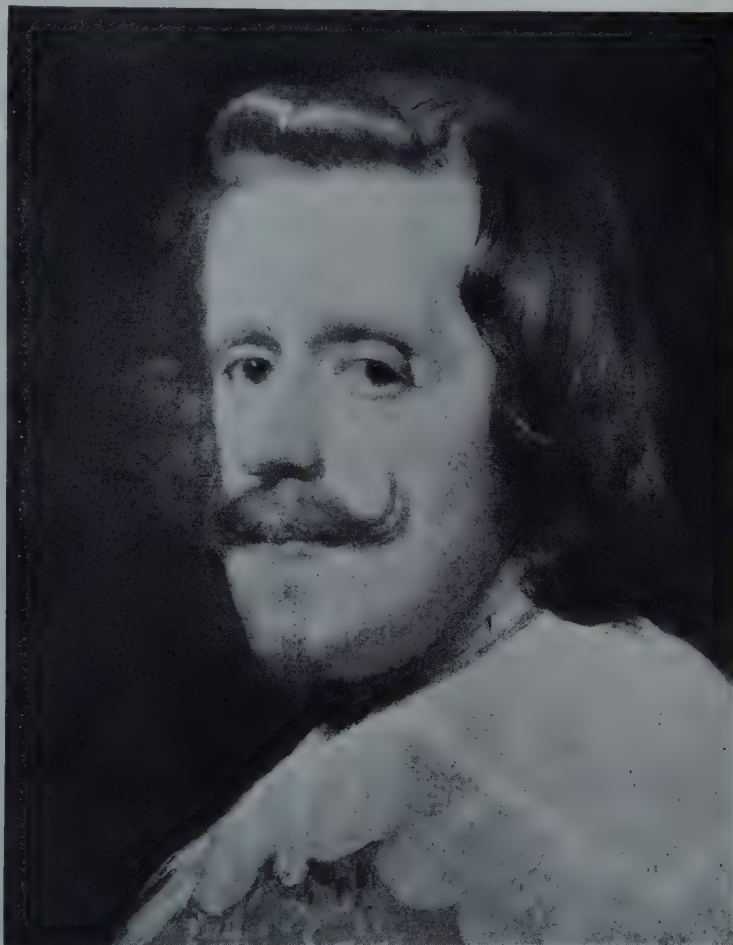


FIG. 5.—VELAZQUEZ.—Head of Philip IV in the "Fraga portrait".

New York. Frick Collection.
Courtesy of the Frick Collection.

Spain was specifically included in the subject that the four participants in the competition were required to put on canvas.

As for portraits of Philip IV, Velázquez seems always to have chosen to express pictorially the current view of the King as a quasi-divine person ("Vice-Dios" was the Spanish term) by substituting an effortless gesture of inbred power for what evidently was to him the redundancy of allegory. Even in the earliest extant portrait of Philip IV by Velázquez, executed in 1624 (Metropolitan Museum of Art, New York), the sovereign's divine right is tellingly embodied in just such an effortless gesture, one hand on the sword hilt and the other holding a petition.

Four years later, the young master saw acclaimed the portrait in which Rubens—at a time when Philip IV was negotiating, hesitatingly on account of religious scruples, with Charles I of England—represented the Spanish monarch as the universal and all-powerful defender of the Catholic Faith and the arm of Divine Justice, surrounded by appropriate allegorical figures. It is probably no mere accident that in the earlier copy of Rubens' original—believed by Mayer to be by a pupil of Velázquez—the allegorical figures have been omitted with resulting emphasis on the King's sedate and yet commanding gesture. Among the equestrian portraits then in the Spanish royal collections, there was, of course, the one of Charles V at the battle of Muhlberg, in which Titian had achieved a masterful likeness of the Caesar in the stir of action, without actually depicting the battle or having recourse to allegories. (Prado Museum, no. 410.) Allegorical portraits of Philip IV were, nevertheless, still painted, even in the studio of Velázquez, who apparently passed on such opportunities as there were to assistants, as seems to have been the case with the portrait of Philip IV with a lion at his feet, now at the Prado Museum (no. 1719).

Significant in itself is the fact that in the equestrian portrait of the King which Velázquez undertook not too long after Rubens had completed his, there are no allegorical figures; yet the expression of royal power is the more pervasive as the halcyon figure of the King, seen in profile, outshines the blue-green expanse which spreads around and below into the horizon (Prado Museum, no. 1178).

When, at least one decade later, Philip IV donned his field uniform to lead his armies against the French, the Spanish monarchy was in a deep crisis as to both political realities and sentiment. The Count-Duke of Olivares had been removed from power and sent into confinement, the noblemen who had avoided the Court during his twenty-odd-year administration were now grouped round the King, and they seem to have been filled with a melancholy notion of the need to bring back the glorious days of the Spanish monarchy. Such sentiments might have sparked the wish of one of them—perhaps the chief minister, perhaps his son, the Marquis of Eliche—to have a picture which would spell out in an allegorical manner the glory and power of the Spanish monarchy, now that Philip IV had led his armies

to victory. Be this as it may, Velázquez limited himself to painting the august face of Philip IV in the copy after the allegorical portrait that, a score of years earlier, he had seen Rubens, the old and famous master, painting.

NOTES

1. *Arte de la Pintura* (ed. F. J. Sánchez Cantón), Madrid, 1956, vol. I, pp. 151-155. Pacheco's manuscript was finished on January 24, 1638; the book was first published in Seville, in 1649.

2. Félix BOIX, *La estampa dedicada por Rubens al Conde-Duque de Olivares y el perdido retrato ecuestre de Felipe IV pintado por el mismo artista durante su segundo viaje a España*, in *Arte Español*, Madrid, vol. VII, 1924, pp. 93-102.

3. Gregorio CRUZADA VILLAAMIL, *Rubens, diplomático español*, Madrid, n. d. [1874], pp. 334-336.

4. José Manuel PITA ANDRADE, *Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio*, in: *Archivo Español de Arte*, Madrid, July-September, 1952, pp. 223-236.

5. Karl JUSTI, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Zurich, 1937, p. 447 (First ed. Bonn, 1888).

6. Charles B. CURTIS, *Velázquez and Murillo*, London, 1888, p. 46, no. 103.

7. *Loc. cit.*

8. August L. MAYER, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of the Pictures and Drawings*, London, 1936, no. 195.

9. See note 4 above.

10. I gratefully acknowledge the courtesies received from Dr. Filippo Rossi, head of the Soprintendenza alle Gallerie, Florence, which made possible a close study of the allegorical equestrian portrait of Philip IV at the Gallery of the Uffizi.

11. BOIX, *art. cit.*, reproduces Mogalli's engraving.

12. August L. MAYER, *op. cit.*, no. 196.

13. Aureliano DE BERUETE, *El Velázquez de Parma. Retrato de Felipe IV pintado en Fraga*, Madrid, 1911. F. J. Sánchez Cantón has unconvincingly re-attributed the *Philip IV* at the Dulwich Gallery to Velázquez, suggesting that the one at the Frick Collection is a repetition painted by the master in a freer manner (*La espiritualidad de Velázquez* in: *Revista de la Universidad de Oviedo*, Oviedo, March-June, 1943, pp. 201-222).

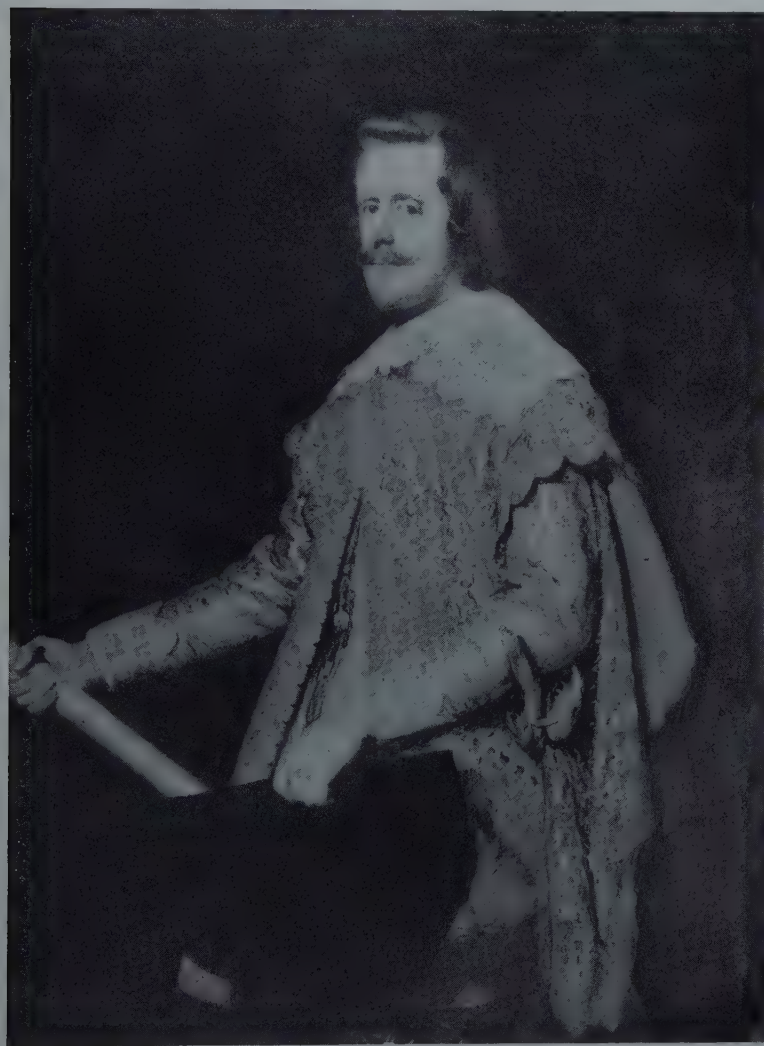


FIG. 6.—VELAZQUEZ.—Philip IV (the "Fraga portrait"). New York, Frick Collection. Courtesy of the Frick Collection.

RÉSUMÉ : *Une tête de Philippe IV par Velasquez, dans une composition allégorique de Rubens.*

L'auteur étudie le portrait allégorique de Philippe IV à cheval, conservé aux Offices, où il est attribué à l'école de Rubens. En s'appuyant sur des preuves fournies par certains documents et par l'étude du style de l'œuvre, il conclut que ce tableau est celui qui est décrit, en 1651, dans l'inventaire de la collection du marquis d'Elche, fils du premier ministre du Roi. C'est la copie d'un portrait perdu de Philippe IV, peint par Rubens à Madrid en 1628-1629; cette copie fut exécutée vers le milieu de 1640, par un artiste inconnu, mais la tête du Roi fut peinte par Velasquez. D'ailleurs, la touche délicate du maître espagnol qui indique en même temps une figure et son atmosphère ambiante, représente les traits du Roi dans une luminosité aérienne, tandis que dans le reste du tableau, le copiste mêle les divers plans, détruisant tout effet de profondeur et d'espace autour des figures. Il n'existe aucune mention d'un portrait allégorique de Philippe IV peint par Velasquez — qui semble avoir toujours représenté le Roi comme un être quasi divin, en substituant un geste aisé d'autorité naturelle à ce qui était, pour lui, l'emphase de l'allégorie. Vers le milieu de 1640, la Cour espagnole fut prise de l'idée mélancolique de rappeler le glorieux passé. Ce fut très vraisemblablement dans ce climat de sentimentalité, que le tableau aujourd'hui aux Offices — dans lequel Velasquez se limita à peindre la tête du Roi — fut exécuté pour quelque courtisan — peut-être le premier ministre ou son fils, le marquis d'Elche — qui voulait posséder un portrait du Roi montrant, d'une façon allégorique, la gloire et la puissance de la monarchie espagnole.

AN EARLY GROUP PORTRAIT BY HYACINTHE RIGAUD

by GEORGE VAN DERVEER GALLENKAMP

AMONG the vast œuvre of Hyacinthe Rigaud (1659-1743), group portraiture figures rarely but significantly. One can assume that an appropriate method for analysis of these infrequent endeavours might comprise, working from the specific to the general: 1) the correct identification of the sitters; 2) the technical, stylistic and conceptual analysis of the works among the artist's entire production; and 3) an evaluation of them in their cultural context, and of the artist in his social milieu at the moment of production. Limitation of space prohibits a comprehensive exposition of this phase of Rigaud's activity, so that consideration of but one of these works will here be made, to entail only the fundamental step of analysis, an attempt to identify correctly the sitters in a group portrait being problematic in this regard. Since this portrait is an initial, in fact an experimental production of Rigaud in this domain, it is hoped that this introductory study of it will serve as an aid, at the inception of a subsequent, more extensive investigation, to the understanding of the genesis of Rigaud's style and of his place in the society of his time.

The primary source by which investigation of Rigaud as a group portraitist can be undertaken is the artist's own ledger, his "*Livre de Raison*," copies of which are preserved to this day¹, and upon which a scholarly work has already been produced². Rigaud began this ledger in 1681, the year of his arrival in Paris. From 1682 through 1692, out of a total of 214 portraits entered in the ledger, twenty-three suggest the representation of more than one person. In 1682, for example, the first such indication refers to "*Monsr Fevrier*," with added annotation, "*et sa femme*," the price of forty-four *livres* applying exclusively, therefore, to the portrait of Monsieur Fevrier, though Joseph Roman declares in his note, that "*Cet article comprend deux portraits distincts, l'un pour le mari, l'autre pour la femme*"³. Concerning an entry for the following year, Roman again asserts with the same assurance,

that "*Monsr et Made De la Coste*," costing eighty-eight *livres*, are two portraits⁴. He pursues this careful procedure in his annotations until 1687 when the first entry, "*Monsr Enin (Hénin) père et fils ... 337 livres 10 sols*," appears without any specification as to their being two distinct portraits⁵. Consequently, one would be tempted, particularly because of its being the highest priced commission of the year, to assume it to be a single canvas comprising the representation of two persons. One here begins to be wary of Roman's notations, concluding either that he is occasionally forgetful in the application of his qualifications in the vast task of attempting to identify every sitter in Rigaud's ledger, or that some detail, perhaps the high price paid for the portrait, or portraits, out of range with the double price habitually charged for pendants in the past, has induced him to remain silent in such a case as the 1687 Hénin entry. With reasonable reliability Roman continues his procedure of pointing out pendants, until 1692, when, by dint of evidence, documentary and visual, one is able to recoup from oblivion the ensemble of Rigaud's first essays in group portraiture. The consequence to Rigaud of these unusual commissions, moreover, can be judged by the price he put on them. The first, "*Made Decquivillier (d'Ecquevilly) et ses enfants*," is recorded as costing his client 735 *livres*⁶, the highest priced portrait to date in his eleven years of practice in Paris. The second, "*Mons le comte de Morestin (Morstein) et sa fille*," is listed at 526 *livres*, 15 *sols*⁷. The third, "*Monsr Léonard, sa femme et sa fille*," is listed at 490 *livres*⁸, incomparably high figures in this year, when among the artist's thirty-eight recorded commissions for single and group portraits, only two single portraits, those of the duc de Saint-Simon and of the duchesse de Bouillon, both members of the *haute noblesse*, exceeded 400 *livres*⁹, the standard price for all others being about 122 *livres* for that year.

Beyond the promise of high remuneration, one wonders what might have been the motivation for accepting these group portrait commissions at this particular time. The obvious explanation is that the initial experimental commission proved successful enough to provoke further attempts. Yet something less incidental than the chance request of an imaginative client doubtlessly, at least, partially influenced Rigaud to try his hand at a more complex composition than had been his routine heretofore. Had Rigaud not coveted, since his *agrément* in 1684, ultimate acceptance into the Royal Academy of Painting and Sculpture as a History Painter, not merely as a portrait painter, and was not group portraiture a closer approximation of history painting than single figure portraiture? The coincidence of the 1692 surprise visit to Rigaud's house of the newly installed director of the Academy, Pierre Mignard, accompanied by the Royal jurors, come to remind Rigaud of his long outstanding obligation to prepare a history painting, and of Rigaud's final admission as academicien in 1701 on the basis of two "historiated" portraits of the sculptor Desjardins, is more indicative of the incentive for quickening Rigaud into this group portraiture activity than any other single agency. The personal influence of Mignard

cannot be denied at this time, for Mignard is found recommending Rigaud in an exceptionally unreserved way for acceptance as academicien to a somewhat recalcitrant body of jurors. Not long after this visit to Rigaud's home, Mignard indulgently records his personal attitude: "Considérant les mérites et les bonnes mœurs de M. Rigaud, de le recevoir, sans conséquence pour le présent, et, après que son tableau sera achevé, de le traiter honnêtement ¹⁰." Such recommendation bespeaks mutual confidence between the new Academy director and this most notable portraitist of the age, a mutual confidence confirmed by Rigaud's gratification of Mignard's signal request, at his officially assuming office in 1691, for a portrait which Rigaud kept exhibited in his home until 1712, when he presented it as a gift to the Academy ¹¹.



FIG. 1.—PIERRE MIGNARD.—The Marquise de Seignelay and Her Children. London, National Gallery.

If no other opportunity had been afforded at this crucial period in Rigaud's development for exchange of professional confidences between the two eminent portraitists, Mignard's necessary sittings to Rigaud for this portrait might have occasioned conversation regarding the advisability of extending Rigaud's practice to group portraiture. At this very time, Mignard was in the process of painting the allegorical family group portrait of the Marquise de Seignelay, represented as Thetis, flanked by two of her sons, one in the guise of Achilles and the other as Cupid (fig. 1) ¹². The Marquise holds aloft a locket thought to contain a portrait of her deceased husband, Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay, eldest son of the "Grand" Colbert and Minister of the Marine, who died in 1690 ¹³, making of the Mignard portrait a commemorative, pictorial document suitable for sustaining the memory of this recently deceased head of an important family.

Implications of Rigaud's having been influenced by the commemorative content of the Mignard Seignelay portrait are consequently strong as a motivation for the execution of these three group portraits, one of which immediately concerns us here (fig. 2) ¹⁴. This portrait is thought to be of the Financier, Montmartel, and his

wife. After stating that the portrait of "*Mr. Paris l'aîné, en grand, entièrement original ... 3000 livres*," as recorded in Rigaud's ledger for 1724¹⁵, "*est très probablement celui qui existe au musée de Cherbourg sous le titre de Montmartel et sa femme*," Roman declares that it cannot be Paris-Montmartel, due to the inapplicability of the dates of his two marriages, the first, in 1706, with Marguerite-Françoise Meygret, who died in 1720, and the second, in 1746, with Marie-Armande de Béthune. Roman reasons that the 1724 recording is not, therefore, a suitable date for Rigaud to have executed the double portrait of Paris-Montmartel, then a widower of four years. One concludes that Roman persists in calling the Cherbourg portrait, which he believes to have been executed in 1724, the representation of another of the four Paris brothers, namely Antoine (1668-1733), who, in 1706, married Elisabeth-Jeanne de La Roche, and with whom, despite the young age of the woman portrayed at his side, he is presumed to be represented in this portrait. Because this work falls stylistically within the 1690 decade of Rigaud's œuvre, it cannot be a question of any of the Paris brothers, for the man represented is surely beyond his late twenties, Antoine himself having been born only in 1668, and Joseph Paris-Duverney, the youngest, in 1684. The Cherbourg portrait is, therefore, not a question of any member of the Paris family.

In the Museum at Chartres is an oil sketch for this work (fig. 3)¹⁶, which bears the appellation, "*La Quintinie (1626-1688) et sa femme*." This man was a noted agronomist and "*directeur de tous les jardins fruitiers et potagers du Roy*," as the inscription tells us beneath his portrait engraved by Gérard Edelinck, after De La Mare¹⁷. The similarity of the visage of La Quintinie is but slight compared with that of the man represented in the Cherbourg painting and the Chartres oil sketch. There is, moreover, no record of Rigaud's having painted Jean de La Quintinie, the Chartres identification having been deduced, perhaps, on the basis of the garden setting with its several floral motifs. Those depicted, a poppy and an orange tree, would seem, however, to allude specifically to personal circumstances in the lives of the persons represented, and do not, as a consequence, constitute an appropriate, all-inclusive reference to the profession of the male sitter.

Yet a third attempt, much more reasonable, to be sure, has recently been made at correct identification of the sitters in the Cherbourg portrait¹⁸. Because it is signed and dated, "*fait par Hyacinthe Rigaud 1693*," the natural procedure was to seek among Rigaud's 1693 ledger entries a recording of a group portrait of a man and a woman. Only one is to be found, that of "*Monsr et Made de Châteauneuf ... 367 livres 10 sols*"¹⁹. That the date following the signature on the portrait itself does not always coincide with the ledger entry should not be judged an unusual occurrence with Rigaud, a commission having been undertaken in one year, duly recorded, and then completed in a subsequent year when the signature and date would be applied to the canvas upon termination of the task. Perhaps more important is the confusion Roman's note occasions by his assuming "*Monsr et Made*



FIG. 2.—HYACINTHE RIGAUD.—Jan Andrzej Morsztyn (Morstin) and His Daughter.
Cherbourg, Musée Henry. *Phot. Bulloz.*

de Châteauneuf" to be Pierre-Antoine-Clément de Castagnère, marquis de Châteauneuf (1644-1728)²⁰, who, from 1689 to February, 1700, was ambassador to Constantinople, hence absent from Paris at the time Rigaud was painting another person by the name of Châteauneuf²¹. A further inaccuracy on Roman's part is to link the Ambassador to Constantinople in marriage with Marie-Marguerite de Fourcy²², for this lady was wed to Balthazar Phélypeaux, marquis de Châteauneuf (-sur-Loire), in 1670²³. It is doubtful, therefore, that Marie-Marguerite de Fourcy, of marriageable age in 1670, would appear so young as the woman represented in the Cherbourg portrait, executed twenty-two years after this date. Their fourth child, Charlotte Thérèse (1675-1697), however, was married May 8th, 1692, to Louis, vicomte d'Aubusson, duc de La Feuillade²⁴. Though this date concurs with the age of the young woman represented in the Cherbourg portrait, so flagrant an error of recording in his ledger a married couple under the wife's maiden name is not likely to be found attributable to Rigaud, inordinately deliberate in all his habits.

As a result of the genealogical facts thus far collected in regard to the Châteauneuf, it appears best to withhold the identification of the sitters in the Cherbourg portrait as being members of any of the various families using the title of "marquis de Châteauneuf."

Observing the woman's gesture of reaching to grasp orange blossoms with her right hand, while her left is being held by the man at her left, the conventional deduction is to consider this work the commemorative portrait of the betrothal, or marriage of an old gentleman to a young lady, resuscitating over two hundred and fifty years later the memory of another portrait commemorative of marriage, the representation, by Jan van Eyck, of Giovanni Arnolfini and his wife, Giovanna Cenami, today in the National Gallery, London. There is, however, no traditionally imposed proscription to a portrait recording a father's presentation of his daughter for marriage to a man not represented. Such a practice would have been particularly appropriate in the negotiations for marriage between persons residing in different, distantly situated countries, the portrait constituting the pictorial authentication of the identity of the persons concerned. Such is very probably the case here, and the tallying of this hypothesis with Rigaud's formal ledger entry in 1692, "*Monsr le comte de Morestin (Morstein) et sa fille*,"²⁵ affords the clue to research for circumstantial truth, the results of which supply what would seem to be the definitive proof in the identification of the sitters in this previously problematic portrait.

Jan Andrzej Morsztyn (1619-1693), known in France as Jean-André, comte de Morstin and de Châteauneuf, marquis d'Arc-en-Barrois, seigneur de Mont-rouge, Senator and Grand Treasurer of the Crown of Poland, former ambassador and plenipotentiary in France, financier, diplomat and poet, was secret emissary between his native Poland and France during the negotiations undertaken, in the name of Queen Marie-Louise of Poland to assure her throne to Prince Louis de Condé or to his son, the Prince d'Enghien. Deeply implicated because of the highly con-

fidential nature of his role between the courts of the two sovereign countries, Morstin was regarded suspiciously by his compatriots, both critical of the salary and jealous of the seigneurial honors showered upon him by Louis XIV. At the moment of the coronation of John Sobieski, he was accused of treason and obliged to leave his homeland. Encouraged to seek refuge in France, he thanked the King for his French letters of naturalization, March 24, 1678, his wife making her reverence to the Queen and taking the *tabouret*, August 20th of the same year. It is, however, only in December, 1683, that Morstin took up permanent residence in France, the King reiterating his promise of protection for him and his family²⁶.

Though Jean de La Bruyère (1645-1696) is thought to refer explicitly to Morstin in the characterization he gives to the "Avare" in his *Caractères*,²⁷ the scale of living of this enormously rich Pole was, anti-thetically, truly magnificent. The *Gazette* of 1668 describes the opulent dinners accompanied by French comedies, offered his guests in the palace he built in Warsaw, which was to become, half a century later, the residence of August II, King of Poland. As a refugee in France, on the other hand, the ambiance, if not the consequence of his material conditions, perhaps appropriately considering the circumstances, are seen to be somewhat altered, for it is said that his town house, on the quai Malaquais at the corner of the rue des Saints-Pères, "avoit un air de Prison"²⁸. Yet the various estates, together with their titles, which Morstin either purchased or received as gifts during his intercourse with Louis XIV, afforded him numerous opportunities to exit Paris, the most practical excuse for which was most



FIG. 3 —HYACINTHE RIGAUD.—Jan Andrzej Morsztyn (Morstin) and His Daughter, oil sketch. Chartres, Musée. Phot. Bullos.



FIG. 4.—UNKNOWN ARTIST.—Jean André comte de Morstin, engraved by Jean Edelinck. Cabinet des Estampes.
Phot. B. N.

likely the anticipated necessity to seek safety by frequent changes of residence, causing confusion by dint of ubiquity, to individuals or factions he either imagined or knew to be stalking him. The Comté de Châteauvillain, purchased in 1680 for 900,000 *livres*, and the marquisat d'Arc-en-Barrois, constituted alternate domains in Champagne, in easy reach of the Netherlands. The Seigneurie of Montrouge, former property of the maternal grandfather of the duc de Saint-Simon, one kilometer south of Paris through the Porte d'Orléans on the road to Sceaux, offered not only immediate asylum with the King at Versailles, but also furnished him and his family a country retreat whose gardens were celebrated as being exceedingly beautiful²⁹.

Morstin was, moreover, reputed among the "Curieux d'ouvrages magnifiques"³⁰, accounting for this unusual commission by Rigaud, where he is represented as conservatively attired in brown velvet

and black satin, seated beneath a red drapery next to a colossal decorative urn in the orangerie of his country house at Montrouge³¹. The young lady at his side, discreetly dressed in blues of the richest materials suitable to her age, is Isabelle-Catherine de Morstin, here affianced but soon to be married, on May 11th, 1693, to Casimir Czartoryski, Duke of Klewan, Grand Cupbearer of the Duchy of Lithuania, through union with whom she became the grandmother of Stanislas August Poniatowski, King of Poland³². She is the youngest of Morstin's four children³³ by Catherine-Genevieve Gordon Huntly (1636-March 12, 1691), daughter of the Scottish nobleman, Henry, Marquess Gordon Huntly. She was brought from France to Poland by Marie-Louise Gonzaga, at the time of the latter's marriage to Ladislas IV to serve as one of her ladies in waiting. Winning Morstin's heart, she was married to him in 1659, being twenty-three years his junior. Were the circumstances of Morstin's youngest daughter's marriage not so close to the 1692 portrait under discussion one might be tempted to interpret this work as retrospective of Morstin and his wife, so disparate is the impression of ages between the older man and the young woman. The engraving by Jean Edelinck, after an unknown portrait of Morstin affords more reliable visual evidence of his aspect about the time of his marriage (fig. 4).

The plant in the lower left corner of the Cherbourg portrait, though resembling a thistle, thereby suggestive of the Scottish origin of Morstin's late wife, is indeed a poppy, long known to symbolize forgetfulness, or rest as the attribute of Morpheus, either of which designations aptly applies to the biographical circumstances of the expatriate with a tumultuous past, not to overlook its appropriateness as a symbolical allusion to the recent decease of his beloved wife, the narcotic effects of the poppy seed being, so to speak, the remedy for his grief. The orange blossom, symbol of virginity, when crowning a young woman, designates her as just married, whereas when held in one hand it denotes that she is betrothed and on the point of being married. The validity of this observation is proven by the existence of a contemporary portrait of the duchesse du Maine by Pierre Mignard, offering further demonstration of the new Academy Director's influence upon Rigaud in his group portraiture activity (fig. 5). Though the young lady represented is to become the wife of Louis Auguste, duc du Maine (1670-1736), son of Louis XIV by Madame de Montespan, she is at this moment (sometime between February 16th and March 19th, 1692) still Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé (1675-1753), sometimes called Mademoiselle de Charolais, second daughter of Henri Jules, fifth Prince de Condé. She is shown dressed in a white betrothal gown, draped in a rose mantle lined with ermine, and girdled with a formidable gold stomacher encrusted with jewels.



FIG. 5.—PIERRE MIGNARD.—Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé (Mademoiselle de Charolais, later the duchesse du Maine). Orléans, Musée des Beaux-Arts.

Though the dress of a sixteen-year-old princess of the blood, attired for an official court portrait, is markedly more opulent than the conservative quality of apparel of the daughter of a rich Polish refugee, Mademoiselle Morstin and Mademoiselle de Charolais might be sisters, so close are the contemporary styles of coiffure and the conceptual predilection for heart-shaped faces. So coincidental are these statements of their prospective marital states, evinced through their grasping a branch of orange blossoms, that one is inclined to consider the Morstin portrait as being directly inspired by Mignard's Charolais portrait, for Isabelle-Catherine de

Morstin was married only fourteen months later, May 11th, 1693, the very year, it must be noted, of Rigaud's signature as it appears on the Cherbourg portrait³⁴.

The circumstances preceding the marriage of Mademoiselle de Charolais to the duc du Maine are well known: Louis de Bourbon calls in person on Henri-Jules de Condé, February 16th, 1692, not as King of France, but as a father, to preside at his son's selection of a bride and to negotiate the terms of the union. Where a demure portrayal of the bride-to-be, represented in her extreme youthfulness, sensationally alone with an obtrusive garden ornament, was perfectly in order for the satisfaction of the Condé family, well established in its homeland, something more enduring, indicative of genuine sentimental attachment, was required by Jean-André Morstin, so recently bereft of his wife and on the verge of being separated from his only remaining feminine tie, about to be wed to a Polish prince intent upon returning with his bride to Warsaw. While the poppy plant, symbolically alluding to his past life in his homeland, conspicuously lingers in the shadows at the left foreground, giving rise in the design to the cane supporting his right hand, the hymen flower (the orange blossom) descends from above, midst flourishes of drapery, into the upstretched hand of his daughter, uniting, in the present representation, the past with the future, the old with the new, through the hand of the father joining the daughter's in the symbolical presentation of her hand in marriage.

The undercurrent of symbolical, almost mystical significance is perhaps attributable more to the poetic mentality and eastern temperament of the patron than to the more distinguished, reserved and practical mentality of the western artist, Rigaud. To whomever the complicated concept of this early group portrait may be attributable, it is evident that even at this early date in his career, Rigaud, with consummate discretion, has minimized the esoteric connotations in favor of a forthright statement of the ceremonial in operation.

The concept motivating Rigaud in his infrequent use of group portraiture is peculiarly his own. It constitutes a paramount factor, not only in the stylistic development of his preponderant activity, single-figure portraiture, but it also clearly demonstrates his art as the perfect agency for the expression of the ideal of his contemporaries, during a period of sixty-two years of brilliant activity in Paris, spanning the seventeenth and eighteenth centuries³⁵.

RÉSUMÉ : *Un double portrait des débuts de H. Rigaud.*

La première chose à faire dans l'analyse approfondie d'un portrait est l'exacte identification des modèles. Pendant longtemps les premiers portraits représentant un groupe de personnages que fit Hyacinthe Rigaud, furent mal identifiés; entre autres, celui du Musée Henry, de Cherbourg, catalogué sous le titre : *le financier Montmartel et son épouse*, alors que l'étude préparatoire à l'huile, pour ce tableau, figure au Musée de Chartres sous le nom de *l'agronome La Quintinie et sa femme*. On a tenté récemment une rectification : le portrait de Cherbourg fut identifié comme celui du marquis et de la marquise de Châteauneuf, seul portrait de groupe dont la commande figure dans le *livre de Raison* de Rigaud à la date de 1693, date qui se trouve sous la signature de l'artiste dans le tableau de Cherbourg. Or, ces trois identifications successives s'avèrent également fausses, alors qu'on peut, au contraire, comparer les indications picturales du portrait étudié ici, avec les documents concernant la vie de « Monsieur le comte de Morestin et sa fille », qui figurent dans le *livre de Raison* de Rigaud en 1692 mais sont complétés en 1693.

Jan Andrzej Morsztyn (1619-1693), réfugié polonais de marque, résident en France, était sur le point de marier sa fille, Isabelle-Catherine, à Casimir Czar-toryski (ils allaient devenir, par la suite, les grands parents du roi Stanislas-Auguste Poniatowski). La première justification de ce portrait, est vraisemblablement de faire connaître au fiancé résidant dans un pays éloigné, sa future épouse et son père. Le second motif est sentimental : Morestin, veuf depuis peu de temps, fait preuve d'imagination poétique, en saisissant l'occasion du mariage de sa dernière fille, pour faire allusion, non seulement, au passé, avec nostalgie, comme l'indique le coquelicot, symbole d'oubli, mais aussi, à l'avenir, avec optimisme, par l'intermédiaire de la branche de fleurs d'oranger, symbole heureux de mariage.

Pierre Mignard a exécuté un portrait de fiançailles, du même ordre, avec des symboles analogues mais montrant seulement la fiancée, celui d'Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé, qui épousa le duc du Maine, le 19 mars 1692. Ce portrait montre combien a été grande l'influence de Mignard sur Rigaud, dans l'exécution du portrait Morestin. Isabelle-Catherine Morestin, d'ailleurs, se maria quatorze mois après Mlle de Bourbon-Condé, le 11 mai 1693, l'année même de la signature de Rigaud telle qu'elle apparaît sur le portrait de Cherbourg.

NOTES

1. Bibliothèque de l'Institut de France, cotes 624 and 625; Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, among the papers of Henri van Hulst, *membre associé* and historian of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

2. Joseph Roman (ed.), « Le Livre de Raison du peintre Hyacinthe Rigaud », Paris, 1919.

3. *Ibid.*, p. 3.

4. *Ibid.*, p. 5.

5. *Ibid.*, p. 13.

6. *Ibid.*, p. 29.

7. *Ibid.*, p. 30.

8. *Ibid.*, p. 31.

9. *Ibid.*, pp. 29 and 31, respectively.

10. *Nouvelles Archives de l'Art français, 1874-1875*, p. 509, as quoted by André FONTAINE, « Les Collections de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture », Paris, 1930, pp. 20 and 21.

11. FONTAINE, *op. cit.*, p. 58; Marc FURCY-RAYNAUD, « Deux Tableaux de Rigaud au Musée du Louvre »,

in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1913, p. 55; Jules GUIFFREY, « Hyacinthe Rigaud et Marguerite-Elisabeth de Gouy, sa femme », in *Nouvelles Archives de l'Art français*, 2^e Serie, Vol. 5, 1884, pp. 51-54. This portrait is said to have been executed for Mignard's inception as Director of the Academy (Guiffrey, pp. 52 and 54). It figured among Rigaud's effects at his decease, having but shortly before been returned to Rigaud for the purpose of being engraved by Jean-Georges Wille.

12. London, *National Gallery Catalogues, French School* by Martin DAVIES, 2nd. ed. 1957.

13. Edmond BONNAFFÉ (in *Dictionnaire des Amateurs français au XVII^e Siècle*, Paris, 1884, p. 289), states that this portrait was painted in 1687. It is, however, signed and dated: "P. Mign... Pin(x)it. 1691" (see *National Gallery Catalogues: "French School"* (Martin Davies, ed.), London, 1946, p. 69).

14. Cherbourg, Musée Henry (Catalogue, « Peinture et Sculpture », Cherbourg, 1912, p. 34, No. 143, as « Le financier Montmartel et son épouse »). The picture measures 204 × 156 cm. (80 × 68 in.).

15. ROMAN, *op. cit.*, p. 198, note 2.

16. See « Notices des peintures, dessins, sculptures, antiquités et curiosités exposés dans le Musée de Chartres », Paris, 1893, p. 48, No. 121, as « La Quintinie et sa femme ». The picture measures 45 × 36 cm. (17 7/10 × 14 2/5 in.).

17. A.-P.-F. ROBERT-DUMESNIL, « Le Peintre-Graaveur français », Paris, 1838, Vol. 7, p. 278, No. 236.

18. Exhibition catalogue: "The Age Louis XIV," London, Royal Academy of Arts, Winter, 1958, p. 100, No. 227.

19. ROMAN, *op. cit.*, p. 34.

20. Roman (p. 34, note 1) incorrectly gives his dates as 1654-1718.

21. « Castagnères, marquis de Châteauneuf, fut envoyé comme ambassadeur à Constantinople en 1689... Rappelé en 1699, Châteauneuf quitta Constantinople le 7 février 1700... Sa Majesté était fort satisfaite de la manière dont il a exécuté ses ordres pendant dix ans qu'il a été ambassadeur à Constantinople. » (*La Grande Encyclopédie*, 1890, Vol. X, p. 905.)

22. ROMAN, *op. cit.*, p. 34, note 1.

23. « Il avoit épousé par contrat du 20 décembre 1670, Marie-Marguerite de Fourcy, morte le 11 avril 1711, fille du Jean de Fourcy, Seigneur de Chessy, Conseiller au Grand Conseil, et de Marguerite Fleuriau » (DE LA CHENAYE-DESBOIS et BADIER, *Dictionnaire de la Noblesse*, 3^e edit., Paris, 1879, Tome XV, pp. 785 and 786).

24. *Ibid.*, p. 786, and Vol. I, p. 977.

25. ROMAN, *op. cit.*, p. 30.

26. *Mémoires de Saint-Simon* (A. de Boislisle, ed.), Paris, 1881, Vol. III, Appendice XXVII, pp. 519-529; Anton MALECKI, *Andrzezej Morsztyn, Poeta Polski XVII Wieku i jego imiennicy*, Warszawa, n.d., p. 334 (in which Morstin is discussed as a poet; his translation of CORNELLE's *Le Cid* into Polish is considered a masterpiece); Stanislaw FURMANILS, *Jan Andrzej Morsztyn Wybór Poezji*, Warszawa, 1947; A. MALECKI, *André Morsztyn*, Saint-Petersbourg, 1859.

27. Jean DE LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, Tome I, pp. 266, 503 and 504.

28. PIGANIOU DE LA FORCE, *Description historique de la Ville de Paris et ses environs*, 1742, Tome VII, p. 274.

29. BONNAFFÉ, *op. cit.*, p. 227; SAINT-SIMON, *op. cit.*, Vol. III, p. 296.

30. BONNAFFÉ, *op. cit.*, p. 227.

31. Orange trees were first imported into France in 1550: the first specimen introduced in the North of France, in 1684, still exists at Versailles, where it is known as « Le Grand Connétable », « Le Grand Bourbon », or « François I^{er} ». It is significant to note Morstin's adoption of so costly a decorative garden plant, usually within the means of only the most affluent.

32. MALECKI, *op. cit.*, p. 334.

33. The eldest, Anne-Thérèse, baptized in 1665, became a nun, May 18th, 1680, at the convent of the Visitation, in the Faubourg Saint-Germain, Paris (SAINT-SIMON, *op. cit.*, Appendice XXVII, p. 528). The second daughter, Ludwika Marya, named after the Queen of Poland (MALECKI, *op. cit.*, p. 334), was betrothed, August 23rd, 1682, to Count Bielinski, son of the Palatin von Marienbourg (SAINT-SIMON, *op. cit.*, p. 528; *Gazette*, 1682, p. 631). In his list of uncertain attributions of known portraits by Rigaud, Roman, probably unaware of the names and details of the progeny of Morstin, mentions (p. 292) the portrait of the contesse Bielinska and her daughter, belonging in 1919 to the marquis de Bezenval, Paris. The tenacity through more than two centuries of so foreign a name identifying sitters in a portrait having remained so long in France, merits, at the first opportunity, its close examination as a copy, if not an original group portrait by Rigaud of Louise-Marie, second daughter of Morstin, married in 1683. Isabelle-Catherine, Morstin's third daughter, wed Prince Casimir Czartoryski, while his only son, Michel-Adalbert, married Marie-Thérèse d'Albret de Luynes, daughter of the duc de Chevreuse, on April 2nd, 1693. He was killed in line of duty at Namur, July 18th, 1695, two years and seven months after his father's death, leaving three daughters (SAINT-SIMON, *op. cit.*, Vol. II, pp. 324-326; MALECKI, *op. cit.*, p. 334).

34. MALECKI, *op. cit.*, p. 334.

35. Dr. G. van Derveer Gallenkamp is working on Rigaud's Catalogue of paintings.

UN CARNET DE DESSINS DE SISLEY AU MUSÉE DU LOUVRE

par GEORGES WILDENSTEIN

UN petit album de dessins de Sisley, entré au Cabinet des dessins du Louvre grâce à la donation Moreau-Nélaton, nous a été très aimablement communiqué par Mme Bouchot-Saupique, Conservateur, que nous remercions vivement.

Cet album qui mesure 12 cm de haut sur 19 de large, contient 60 croquis, chacun sur une page. Sur la couverture, on déchiffre difficilement les mots : « *novembre 1883* ». Son intérêt paraît avoir passé inaperçu des historiens, d'ailleurs peu nombreux, de Sisley ; il est cependant considérable, car il faut y reconnaître un *livre de raison*, livre arrêté malheureusement bien tôt, mais dont le début et la suite se rencontreront sans doute un jour ¹.

L'album a été acheté par Sisley chez le libraire Bodoul à Moret-sur-Loing, ainsi qu'en fait foi un cachet au revers de la couverture. Ainsi, Sisley note au fur et à mesure, par un croquis sommaire mais très évocateur, les œuvres qu'il peint. Le carnet s'arrête, comme nous le dirons, en 1885, sans doute en été.

Les indications qu'il donne sont précieuses. Nous ne soulignerons pas ici, nous réservant de le faire dans notre catalogue de Sisley qui est actuellement sous presse, les différences entre les titres attribués aux peintures de Sisley de cette époque et ceux donnés par le carnet qui précise souvent non seulement le lieu représenté, mais aussi de quel angle, de quel côté il est pris.

Nous montrerons seulement à quel point ce carnet est utile pour des rectifications de dates. Au n° 7 de l'album, donc vers l'automne 1883, nous trouvons un croquis du *Moulin Provencher à Moret* (fig. 1). Or, ce tableau (fig. 2) est donné dans le



FIG. 1. — SISLEY. — Croquis du « Moulin Provencher à Moret », n° 7 du carnet (automne 1883).
Louvre, Cabinet des dessins.



FIG. 2. — SISLEY. — Le Moulin Provencher à Moret, daté généralement de 1880, et ici de 1883.
Coll. Van Beumingen.

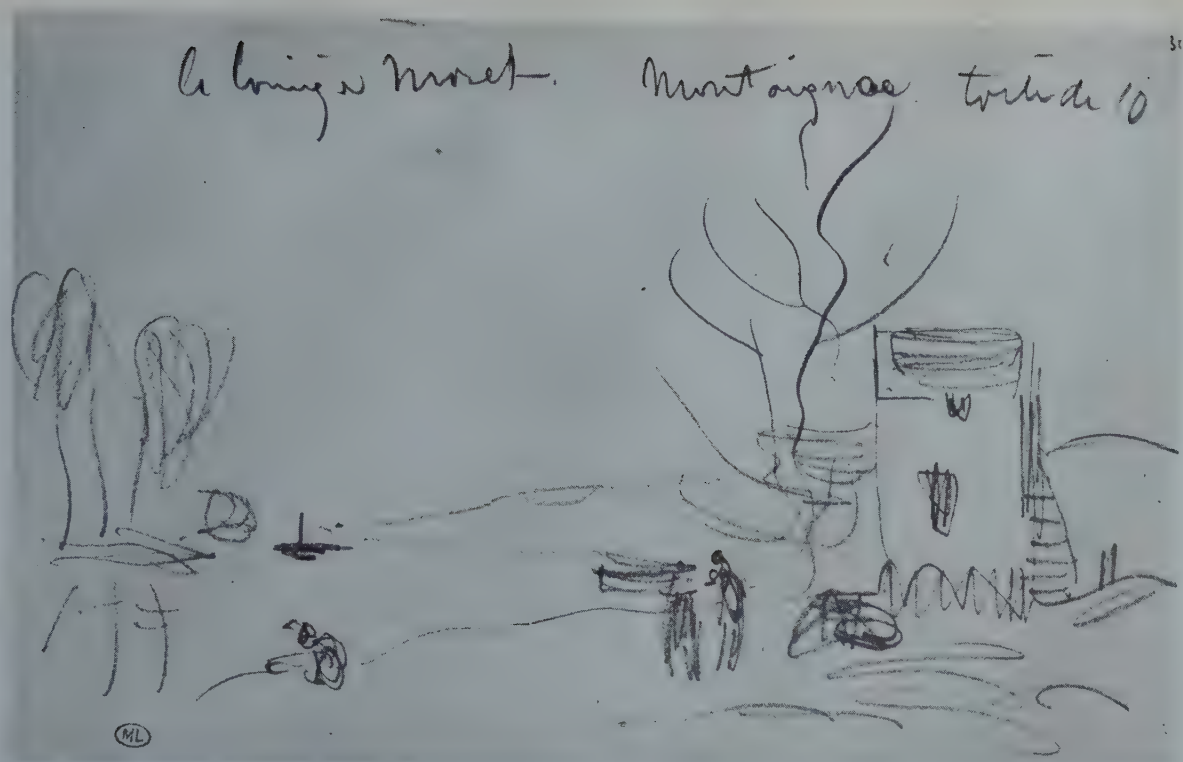


FIG. 3. — SISLEY. — Croquis du « Loing à Moret », n° 30 du carnet (printemps 1884).
Louvre, Cabinet des dessins.



FIG. 4. — SISLEY. — Le Loing à Moret, daté souvent de vers 1881, et ici de 1884. Coll. particulière.

catalogue de l'exposition Van Beuningen à Paris (1952, n° 196) comme datant de 1880. La *Chaumière aux Sablons* exposée au Musée de Toledo en 1937 (n° 34) est dite au catalogue de l'exposition peinte en 1881; le carnet, où elle figure sous le n° 10, prouve qu'elle est de la fin de 1883. Le n° 15 du carnet, *les Coteaux de la Celle* (coll. Durand-Ruel) est daté sur la toile de 1884; il serait peint au début de l'année, car c'est un des tout premiers qui portent cette date².

Continuant à feuilleter le carnet, nous arrivons au n° 24, *Une entrée des Sablons*; le croquis est annoté : « A Faure, 2 sous ». Ce même tableau, dont le dernier chiffre de la date est mal lisible sur la toile, a été exposé en 1897 à l'exposition Sisley chez Georges Petit sous le n° 25, avec la date de 1886, tandis que les photographies Durand-Ruel portent l'annotation 1888. D'après la place du croquis dans le carnet, il date des premiers mois de 1884.

Nous pourrions continuer. Indiquons seulement que *le Loing à Moret* de la Collection Paul Joerin à Bâle (fig. 4), tableau non daté par Sisley, exposé à la Kunsthalle de Bâle en 1949 (n° 83), et daté alors de *vers 1881*, porte le n° 30 du carnet (fig. 3), ce qui équivaldrait au printemps de 1884; que *Saint-Mammès*, exposé à Berne en 1958 (n° 49 du catalogue) et qui porte au catalogue la date de 1883, est représenté par le n° 45 du carnet, et daté par cela même de 1884³; il est intitulé *Le Loing*. Enfin les folios 56 à 60 du carnet nous semblent représenter les tableaux de 1885.

Ces quelques éléments montrent que nous avons eu une extrême bonne fortune de pouvoir étudier de près ce carnet; il nous apporte un élément essentiel dans notre catalogue pour les années 1883-1885⁴.

1. Toutefois, Mme Brodin, fille du donateur, a bien voulu nous dire qu'elle ne connaissait que ce carnet, et que tous les documents réunis par son père étaient au Louvre.

2. Le folio 21 du *Carnet* porte seul la date de 1884, mais le tableau qui correspond au dessin du folio 21 est daté déjà de 1884.

3. Nous n'ignorons pas que *Le Loing* de la collection Schmitz, exposé dans nos galeries en 1936, était daté par le catalogue de 1885. Il est, en réalité, d'après le carnet, peint en 1883.

4. Le carnet offre parfois des indications de prix. Nous avons signalé celle du tableau vendu 2 « sous » à Faure (n° 24); ajoutons que le n° 20, *La Croix blanche*, du Musée de Boston (don Juliana Cheney Edwards) exposé en 1887 chez Georges Petit, a été vendu 6 « sous » à Georges Petit. Ou bien le mot « sous » doit avoir un autre sens que celui que nous lui croyons, ou bien il s'agit de prix de complaisance, car *La Cour à Saint-Mammès* (Louvre, coll. Caillebotte) a été, d'après le même carnet, vendue 500 fr. à Caillebotte.

IDENTIFICATION DE DEUX DESSINS DE FRAGONARD *AYANT FIGURÉ AU SALON DE 1765*

par ALEXANDRE ANANOFF



FIG. 1. — GABRIEL DE SAINT-AUBIN. — Page 48 du *Carnet*, détail montrant les deux dessins de Fragonard. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

EN 1926, dans une importante étude consacrée à *Fragonard et les expositions de son temps*¹, M. Georges Wildenstein, après avoir énuméré les quelques œuvres de Fragonard exposées au Salon de 1765, nous laissait entendre que le « livret du Salon mentionnait encore deux dessins appartenant à l'abbé de Saint-Non et représentant des *Vues de la villa d'Este à Tivoli*. Ces dessins, Fragonard avait dû les faire, en compa-

1. *Mélanges*, t. II, 1926, pp. 11 et 12.

gnie de son ami, quelques années auparavant. En l'absence de toute description, il est impossible de les distinguer des nombreux autres dessins de l'artiste sur le même sujet, dont quelques-uns ont servi à illustrer le célèbre *Voyage* de l'abbé de Saint-Non ».

Or, au cours de nos recherches pour l'établissement du *Catalogue de l'œuvre dessiné de J.-H. Fragonard*, nous eûmes la bonne fortune de découvrir, à la page 48 d'un *Carnet* (fig. 1) ayant appartenu à Gabriel de Saint-Aubin², deux croquis exé-

cutés par lui au Salon de 1765, que nous pûmes identifier.

Il s'agit de croquis de deux dessins à la sanguine de Fragonard³, l'un connu sous le nom des *Grands Cyprès de la villa d'Este* (fig. 2), l'autre sous celui de *l'Entrée du Fontanone de la villa d'Este* (fig. 3).

Le *Carnet*⁴ de Saint-Aubin⁴ contient, en outre, un certain nombre de



FIG. 2. — FRAGONARD. — Grands Cyprès de la Villa d'Este.
Besançon, Musée des Beaux-Arts. Phot. Bulloz.

2. Conservé au Cabinet des Dessins du Louvre. Il fut acquis à une vente anonyme du 20 novembre 1941.

3. Conservés au Musée de Besançon. Cf. *Inventaire général des dessins des Musées de province, la collection Pierre-Adrien Pâris, Besançon, I*, par Mlle Cornillot, décembre 1957, n^{os} 32 et 33. Dans cet ouvrage très remarquable, le rapprochement entre les dessins de Fragonard et les croquis de Saint-Aubin n'est pas fait, bien que l'auteur ait cité la provenance Saint-Non, et ait identifié dans sa notice les dessins du Salon.

4. *Collection de reproductions de dessins*, publiée

feuillet consacré aux tableaux et sculptures ayant figuré au Salon de 1765. Emile Dacier⁵ en fait état, mais, s'il mentionne bien la page 48, c'est uniquement pour nous parler d'un paysage figurant au bas du feuillet⁶, et non pour citer les croquis que nous publions ici. Il est curieux que ces pages lui aient échappé.

Son catalogue raisonné sous le n° 1105⁷ nous révèle l'existence de ce *Livre de croquis*, mais encore une fois ne fait aucune allusion à nos deux dessins. Quant aux Goncourt⁸, qui le connurent également, ils se bornent à la description d'une trentaine de dessins choisis parmi les plus représentatifs.

sous la direction de G. Rouchès, t. XVIII : *Le Livre de croquis de G. de Saint-Aubin*, par Emile DACIER. Ce volume ne contient pas toutes les pages ornées de dessins de Saint-Aubin, contrairement à l'habitude des autres publications de Dacier.

5. *Op. cit.*, p. 11.

6. Le texte sous les deux croquis ne se rapporte pas aux dessins de Fragonard mais au paysage du bas. Nous pouvons lire : « ... de Chaumont, vue du boulevard 8 may 1766 à 7 heures du soir » et, faisant suite, le texte déchiffré par Emile Dacier : « ... le clair qui est vers l'horizon indique, je crois, la hauteur générale des nuages ».

7. *Gabriel de Saint-Aubin*, Paris, 1931, t. II, pp. 214-217.

8. *L'Art au XVIII^e siècle*, Paris, Quantin, 1880-1884, in-4°, t. I, p. 425.



FIG. 3. — FRAGONARD, — Entrée du Fontanone de la Villa d'Este.
Besançon, Musée des Beaux-Arts. Phot. Bulloz.

BIBLIOGRAPHIE

AUGUST KLEEGERG-HOCHNATURNS. — *Die Wandgemälde in der Sankt-Prokulus-Kirche zu Naturns*. Bozen, 1958, in-16, 109 p., fig.

Ce petit livre, qui était entièrement rédigé lorsque la mort surprit son auteur, représente la somme des travaux d'Auguste Kleeberg sur les peintures murales de l'église Saint-Proculus de Naturns (Tyrol du Sud, Autriche), sujet auquel il avait déjà consacré plusieurs articles. Après avoir fait le point des problèmes que posent la construction et la datation de l'édifice, l'auteur étudie soigneusement les peintures murales pré-carolingiennes et carolingiennes très curieuses qui y sont contenues. Les plus intéressantes sont celles de la paroi méridionale, qui remontent au VII^e ou au VIII^e siècle et dérivent de la tradition irlandaise ou anglo-saxonne; le motif central, représentant un saint se balançant sur un trapèze accroché à un petit édifice où apparaissent trois personnages en buste, est particulièrement énigmatique et a donné lieu aux interprétations les plus diverses. Dans un dernier chapitre, M. Kleeberg, recourant aux sources les plus qualifiées, s'efforce de faire le point des connaissances actuelles. Cet ouvrage, muni d'une abondante bibliographie et rédigé par l'homme qui connaissait certainement le mieux la question, apporte une précieuse étude d'ensemble sur ces peintures murales de l'église Saint-Proculus de Naturns, dont il est utile de souligner l'intérêt.

YVES BRUAND.

H. WÖLFFLIN. — *The sense of form in art*, traduit en anglais par Mmes Alice Muehsam et Norma A. Shatan, Chelsea Publishing Company, New York.

On connaît assez les thèses de H. Wölfflin sur l'histoire de l'art : les définitions qu'il a données de l'art classique et de l'art baroque, l'idée même que tout mouvement artistique traverse une période archaïque, une période classique et une période baroque, sont entrées dans le vocabulaire de l'esthétique. *Italian und das deutsche formge fühl* que viennent de traduire en anglais Mmes Alice Muehsam et Norma A. Shatan, sous le titre de *The sense of form in art*, appliquait les mêmes méthodes d'analyse à la comparaison de deux arts contemporains : au lieu de rechercher les lois de l'évolution des formes dans le temps, Wölfflin y tentait de saisir et de définir la différence stylistique qui sépare la Renaissance italienne de la Renaissance allemande.

Ainsi, les lois du développement historique seraient affectées aussi par des constantes ethniques. Partant de l'œuvre de Dürer, où l'influence italienne est certaine, Wölfflin s'attache à montrer comment les caractères permanents du sentiment germanique de la forme influencent le style de la Renaissance allemande. Les principes du classicisme italien — composition formée d'éléments autonomes, symétrie, recherche du caractère général à travers l'apparence individuelle, identité de la création et de la connaissance — déterminent une évolution de l'art allemand, mais sans supplanter les tendances nationales; en Allemagne, des éléments formels moins distincts qu'en Italie sont pris dans une totalité organique et vivante dont l'expression reste le souci premier de l'artiste; le sentiment de l'apparence particulière, si fugitive soit-elle, l'emporte sur l'esprit de généralisation, l'art lui-même est une tentative pour approcher l'inconnaissable plus qu'une science.

Ces thèses, déjà anciennes, puisque la première édition allemande date de 1931, frappent davantage aujourd'hui parce que, depuis lors, l'histoire de l'art, réagissant contre les habitudes du XIX^e siècle, insiste sur l'unité du développement esthétique plus que sur les particularismes nationaux : l'art de cour, à la fin du moyen âge, le caravagisme, sont, pour la critique contemporaine, autant de mouvements internationaux. Cependant, l'analyse comparée de Wölfflin, qui applique ici la méthode et les catégories des *Principes fondamentaux* de l'histoire de l'art à une période limitée de l'histoire, demeure assez convaincante. La limitation même du sujet lui permet de gagner en nuances et en justesse sur la logique plus abstraite des *Principes*.

La traduction, renouvelant le dialogue avec un des grands auteurs de l'esthétique dans notre époque, permet aussi de retrouver ici bien des idées que Focillon n'eût pas désavouées : comme la notion de l'autonomie des formes à l'égard de l'histoire générale et aussi de la seule évolution des techniques. De telles rencontres donnent à penser; elles témoignent que les réflexions de Wölfflin restent d'actualité.

RAOUL ERGMANN.

EDGAR WIND. — *Pagan mysteries in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1958, in-8°, 230 p., 77 fig.

Le nom de M. Edgar Wind évoque toujours les mots d'intelligence supérieure, de subtilité extrême, d'érudition étourdissante, et ses amis se souviennent encore d'un télégramme qu'on devait lui envoyer au sujet de la présence d'un porc-épic dans un tableau italien, et dont la concision et l'étrangeté apparente ont affolé les téographistes internationaux.

On retrouve les grandes qualités de M. Wind dans son dernier livre consacré à des problèmes iconographiques dans l'art de cette Renaissance italienne qu'il connaît si bien. Nous avons ici quatorze essais remarquables terminés par une note de méthode dans laquelle il développe son idée essentielle : on ne peut étudier les représentations des mystères païens à l'époque de la Renaissance sans y chercher l'esprit de paradoxe et d'ironie (l'expression *serio ludere* était employée par un humaniste). D'ailleurs, comme il le rappelle, les artistes étaient en contact avec les philosophes dont les théories les intéressaient et, en raison même de leur aspect paradoxal, les frappaient vivement. Ces essais sont consacrés, l'un au tableau de Titien dit *l'Amour sacré et l'Amour profane*, qui représente en réalité l'amour céleste (la femme nue) et l'amour humain (la femme vêtue), à la *Leda au cygne* de Michel-Ange, symbolisant les mots « la Mort est l'embrassement d'un dieu », au *Printemps* de Botticelli, qui montre « the triadic movements characteristic of the *Theologia Platonica* », etc. L'index des sources montre que l'historien de l'iconographie de la Renaissance ne doit pas s'appuyer sur les classiques, mais plutôt sur Nicolaus Cusanus, Marcile Ficin et Pic de la Mirandole. Malgré cette érudition, pour d'autres écrasante, le savant professeur d'Oxford (pour les cours duquel on a dû louer une salle spéciale assez grande pour abriter son auditoire fervent) écrit de façon très agréable et très accessible.

J. ADHÉMAR.

OMMAIRE

CONTENTS

Y DONNAY :

Licencié en Lettres et Philosophie de l'Université libre de Bruxelles, élève de M. Charles Delvoye : *Un sculpteur grec méconnu, Léocharès*..... p. 5

ANDLER RATHFON POST :

Professeur à l'Université d'Harvard (Fogg Art Museum) : *Diego de la Cruz*..... p. 21

SEPH GANTNER :

Professeur à l'Université de Bâle : *Les fragments récemment découverts d'une fresque de Léonard de Vinci au château de Milan*..... p. 27

É LOPEZ-REY :

Professeur d'Histoire de l'Art à l'Institute of Fine Arts, Université de New York : *Une tête de Philippe IV par Vélasquez dans une composition allégorique de Rubens*.... p. 35

ORGE VAN DERVEER GALLENKAMP :

Professeur d'Histoire de l'Art et de français, Université de New York : *Un double portrait des débuts d'Hyacinthe Rigaud*..... p. 45

ORGES WILDENSTEIN :

Un carnet de dessins de Sisley au Musée du Louvre..... p. 57

EXANDRE ANANOFF :

Identification de deux dessins de Fragonard ayant figuré au Salon de 1765..... p. 61

IOGRAPHIE par :

MM. Yves BRUAND, Bibliothécaire au Cabinet des Estampes, Raoul ERGMANN, J. ADHÉMAR..... p. 64

Master of Arts and Philosophy, Université libre of Brussels, Student of M. Charles Delvoye: *An Under-estimated Greek sculptor, Leocharès*..... p. 5

Professor of Fine Arts, Fogg Art Museum : *Diego de la Cruz*..... p. 21

Professor, Basel University: *The recently discovered fragments of a fresco by Leonardo da Vinci, in the castle of Milan*..... p. 27

Professor, Institute of Fine Arts, New York University: *A head of Philip IV by Velasquez in a Rubens allegorical composition*..... p. 35

Instructor of Art History and French, New York University: *An early group portrait by Hyacinthe Rigaud*..... p. 45

A sketchbook by Sisley at the Musée du Louvre, p. 57

Two drawings by Fragonard, appeared in the Salon of 1765, here identified..... p. 61

CHRONIQUE DES ARTS

roduit sur la couverture :

Croquis du « Loing à Moret », par Sisley. Louvre, Cabinet des dessins.

Reproduced on the cover:

Sketch of the river "Loing à Moret," by Sisley. Louvre, Cabinet des dessins.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *La Légende de Phèdre à Saint-Maurice-d'Againe sur le vase d'onyx du trésor de l'abbaye*, par Charles PICARD; *Peintures murales d'Asnières-sur-Vègre*, par Madeleine PRÉ; *L'Autel Mérode du Maître de Flémalle*, par Charles DE TOLNAY; *Un Compagnon des caravagesques français à Rome, Jean Lhomme*, par Jacques BOUSQUET; *Le Cadre de la vie de Chardin d'après ses tableaux*, par Georges WILDENSTEIN; *The Sale of Géricault's Studio in 1824*, par Lorenz EITNER.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1959)

France, Union Française : 5.600 F

SUBSCRIPTION PRICE (1959)

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

PRIX DU NUMÉRO :

France, Union Française : 700 F

SINGLE COPY:

\$ 2.00 or 15/-

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de cent francs.

IMPRIMÉ EN FRANCE

ETABLISSEMENTS BUSSON

LA GÉRANTE : L. MAUS

Dépôt légal : 4^e trim. 1958 — N^o Editeur : 1 — N^o imprimeur : 123 P